

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

صدرت السلسلة في يناير 1978 بإشراف أحمد مشاري العدواني 1923-1990

267

التفضيل الجمالي

دراسة في سيكولوجية التذوق الفني

تأليف: د. شاكر عبدالحميد





سلسلة شهرية يصدرها
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

المشرف العام:
د. محمد الرميحي
mrumaihi@kems.net.

هيئة التحرير:
د. فؤاد زكريا/ المستشار
جاسم السعدون
د. خليفة الوقيان
رضا الفيلي
د. سليمان البدر
د. سليمان الشطي
د. عبدالله العمر
د. علي الطراح
د. غادة الحجاوي
د. فريدة العوضي
د. فهد الثاقب
د. ناجي سعود الزيد

مدير التحرير
عبدالسلام رضوان

التنضيد والإخراج والتنفيذ
وحدة الإنتاج
في المجلس الوطني

سعر النسخة

الكويت ودول الخليج	دينار كويتي
الدول العربية	ما يعادل دولارا أميركيا
خارج الوطن العربي	أربعة دولارات أميركية

الاشتراكات

دولة الكويت

للأفراد	15 د.ك
للمؤسسات	25 د.ك

دول الخليج

للأفراد	17 د.ك
للمؤسسات	30 د.ك

الدول العربية

للأفراد	25 دولارا أميركيا
للمؤسسات	50 دولارا أميركيا

خارج الوطن العربي

للأفراد	50 دولارا أميركيا
للمؤسسات	100 دولارا أميركيا

تسدد الاشتراكات مقدما بحوالة مصرفية باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب وترسل على العنوان التالي:
السيد الأمين العام
للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
ص.ب: *28623* ـ الصفاة ـ الرمز البريدي*13147*
دولة الكويت

الموقع على الإنترنت:
www.kuwait culture.org.kw

ISBN 99906-0-055-4

التفضيل الجمالي

دراسة في سيكولوجية التذوق الفني

طبع من هذا الكتاب أربعون ألف نسخة
مطابع الوطن ـ الكويت

مارس ٢٠٠١ ـ ذو الحجة ١٤٢١

المواد المنشورة في هذه السلسلة تعبر عن رأي كاتبها
ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس





المحتوى

المحتوى
المحتوى

مقدمة

في السطور الأخيرة من محاورة «فايدروس» لأفلاطون، وفي موقع طبيعي على شاطئ النهر، في مكان تحفه الأشجار، ويعمه الهدوء، وبعد الظهر، يختتم سقراط حوارا طويلا، حول طبيعة الحب، والجمال، والذات الإنسانية، وحول الجمال الداخلي والجمال الخارجي، وحول الجمال المادي والجمال المعنوي، حول ذلك الهوس بالجمال الذي يجعل صاحبه يصاب بما يشبه الحمى، عندما يشاهد ذلك الجمال الأرضي الذي يذكره بالجمال الحقيقي، فتنبت له أجنحة تتعجل الطيران، لكنه لا يستطيع، فيشرئب ببصره إلى أعلى باحثا عن الجمال، ويهمل ما حوله على الأرض من موجودات. ويشكر سقراط الآلهة (أو السماء) التي منحته جمال روحه الداخلية، ويقول ما معناه: ربما كان الإنسان الخارجي والإنسان الداخلي ـ لديه ـ شخصا واحدا.

هذه القضايا والتساؤلات وغيرها التي طرحها أفلاطون على لسان سقراط في هذه

المحاورة، ربما كانت هي القضايا والتساؤلات نفسها التي أثارت اهتمام الفلاسفة، والمفكرين، والأدباء، والفنانين وعلماء النفس منذ آلاف السنين، ومازالت تثير اهتمامهم حتى الآن. فقد كان «الجمال» حجر الزاوية في عديد من النظريات الفلسفية منذ عصور الإغريق الكلاسيكية، وحتى أيامنا هذه. والعديد من الفلاسفة أصحاب النظريات الكبيرة، هم أيضا أصحاب إسهامات بارزة في تفسير الجمال والفن، ولنتذكر منهم فقط: أفلاطون، وأرسطو، وكانط، وهيجل، وشوبنهور، وماركس، وهايدجر، وسارتر ـ على سبيل المثال لا الحصر.

والأمر صحيح، أيضا، بالنسبة لأصحاب الإسهامات الكبيرة في مجال علم النفس، خاصة عندما نتذكر أسماء مثل: فخنر، وفونت، وفرويد، ويونج، وأيزنك، وأرنهايم...إلخ

نظر الفيثاغوريون إلى الجمال على أنه كل ما يقوم على أساس النظام والتماثل والانسجام. وأخضع ديمقريطس الجمال للأخلاق وربطه بالاعتدال، حيث لا إفراط ولا تفريط. وربط سقراط بين الجمال، والخير، والمنفعة، وأدركه أفلاطون مستقلا عن الشيء الذي يبدو جميلا، فالجمال صورة عقلية تنتمي أكثر إلى عالم المثل، وما يجعل الشيء جميلا ـ في رأيه ـ هو الشكل وليس المضمون، وتمنى أفلاطون في نهاية محاورة «فايدروس» وكذلك في «الجمهورية» حدوث تآلف وتكامل بين الشكل والمضمون، بين الداخل والخارج. وربط أرسطو بين الجمال والكلية والتآلف، والنقاء والإشعاع، والتوازن، والنظام وغيرها من خصائص الشكل .

وعرَّف القديس توما الأكويني الجميل على أنه «ذلك الذي لدى رؤيته يسر». وأكد «أوغسطين» قبله أهمية تناسق الأجزاء وتناسب الألوان في الأشياء الجميلة.

ظهر علم الجمال أو «الإستاطيقا» كمصطلح لأول مرة خلال القرن الثامن عشر من خلال الفيلسوف بومجارتن، وأصبح هدف هذا العلم محاولة وصف، وفهم، وتفسير الظواهر الجمالية والخبرة الجمالية. إنه

ذلك الفرع الذي نشأ أصلا في أحضان الفلسفة، وترعرع وبلغ أشده في ظلالها، ثم جاءت فروع معرفية أخرى بعد ذلك، كي تنعم بهذه الظلال، وتساهم في سقاية هذه الشجرة الوارفة المتألقة لعلم الجمال، وأن تضيف إليها فروعا جديدة.

لم يكن نمو هذه الشجرة طبيعيا، ولا يسيرا في حقب عدة عبر التاريخ. فكثيرا ما كانت تتداخل عوامل اجتماعية، وثقافية، وسياسة جامدة كي تعيق هذا النمو، أو تمنعه. وكثيرا ما حاولت هذه العوامل أيضا أن تجتث هذه الشجرة من جذورها، لكن هذه الشجرة كانت تعاود النمو بعد ذلك بأشكال عدة، ربما بقوة أكبر، وبازدهار أكثر تألقا، حتى لو طالت فترة كمونها أو خفائها، وذلك لأنها أحد أبرز التجليات المعبرة عن خصوصية النوع الإنساني وتميزه عن غيره من الكائنات.

وكان علم النفس منذ بداياته يجد ملاذا آمنا وممتعا له في ظلال «علم الجمال». والعديد من الأفكار التي تناولها الباحثون في علم النفس منذ ظهوره بشكل علمي في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر وحتى الآن، له جذوره الضاربة بقوة وصلابة في أعماق التربة الفلسفية.

ويعتبر الكتاب الحالي محاولة متواضعة للإلمام بالجهود السيكولوجية المختلفة التي حاولت وصف الجمال أو حاولت فهمه وتفسيره أو الاقتراب منه بطرائق متنوعة وخاصة في بعض تجلياته الفنية والبيئية.

عادت أفكار النسبة، والتناسب، والتوازن، والاعتدال إلى الظهور مرة أخرى خلال عصر النهضة الأوروبية، ثم كانت الرومانتيكية بعد ذلك بمنزلة رد الفعل الحساس المضاد تجاه هذا الاعتماد الصارم على العقل، ومن ثم انطلقت قوى الخيال والعاطفة من قيودها.

ونظر كانط (خلال القرن الثامن عشر) إلى النشاط الجمالي باعتباره نوعا من اللعب الحر للخيال العبقري، وأكد تجرد الحكم الجمالي من

الهوى النفعي، وتحرره ـ كذلك ـ من التفكير المنطقي. وكتابه «نقد الحكم» يعتبره البعض أكثر الأعمال الفلسفية أهمية في النظرية الجمالية في الغرب وأشدها تأثيرا فيها.

وأرجع «هيجل» الجمال إلى اتحاد «الفكرة» بمظهرها الحسي. ونظر «شوبنهور» إليه على أنه محرر للعقل، «فهو يسمو بنا إلى لحظة تعلو على قيود الرغبة، وتتجاوز حدود الإشباع».

وهكذا توالت الإسهامات الفلسفية المهمة التي نستعرضها في الفصل الثاني من هذا الكتاب. والهدف الأساسي من الجهد المقدم هنا هو تزويد القارئ العربي ـ ربما لأول مرة ـ بأهم الجهود السيكولوجية التي حاولت دراسة الخبرة الجمالية عامة، وموضوع التفضيل الجمالي في الفنون خاصة.

وقد استعرضنا، من أجل ذلك المفاهيم الفلسفية والسيكولوجية العديدة المرتبطة بعمليات التفضيل الجمالي، والتذوق للفنون والجماليات بشكل عام، كما عرضنا باختصار لأبرز النظريات الفلسفية التي حاولت تفسير الخبرة الجمالية والظواهر الجمالية.

ثم قدمنا أهم الجهود السيكولوجية التي حاولت دراسة هذه الخبرة، ومنها على سبيل المثال لا الحصر: نظرية التحليل النفسي (خاصة لدى فرويد وكريس وكلاين وغيرهم)، ونظرية الجشطلت (لدى رودلف أرنهايم خاصة)، وأيضا الاتجاهات المعرفية الحديثة (لدى فيتز ومارتنديل خاصة).

كذلك حاولنا تقديم إحاطة ما بعمليات نمو السلوك الإدراكي عامة، والتفضيل الجمالي خاصة، لدى الأطفال والمراهقين، واستعرضنا كذلك العديد مما تيسر من الأفكار والمفاهيم والدراسات المتعلقة بالتفضيل الجمالي في فنون التصوير، والموسيقى، والأدب، والمسرح والسينما على نحو خاص.

كما قدمنا أيضا للقارئ العربي فكرة عن هذه الفروع الجديدة النامية على شجرة علم الجمال، وخاصة ما يتعلق منها بجماليات التلفزيون، والجماليات البيئية، وجماليات التسويق، وغيرها.

وخصصنا كذلك فصلا كاملا للجماليات البيئية، وهو الفرع الذي يمزج بين الدراسات السيكولوجية، ودراسات البيئة والعمارة والجغرافيا، والذي يعد بدرجة ما أكثر فروع الجماليات الجديدة نموا وتطورا. ثم اختتمنا هذا الكتاب بتقديم بعض الأفكار من أجل تنمية عمليات الإحساس الجمالي، والتفضيل الجمالي لدى الصغار والكبار، على حد سواء.

وأخيرا، فإن هذا الجهد لم يكن ليتم لولا أن شرفتني سلسلة «عالم المعرفة» وهيئتها الموقرة بتكليفي تأليف هذا الكتاب. وقد بذلت ما استطعت من أجل الوفاء بهذا الغرض، آملا أولا أن أكون عند حسن الظن بي.

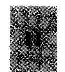
ولا أنسى كذلك الجهود والمؤازرات المباشرة وغير المباشرة التي قام بها أصدقاء وأعزاء من أجل إنجاز هذا الكتاب، وأخص منهم بالذكر والشكر: د. حسين حموده، د. طارق النعمان، د. فيصل يونس، د. وسام عبدالعزيز، د. إبراهيم شوقي، والصديق القاص محمد عبدالعال، والعزيز د. سعيد توفيق، والأستاذ سمير خليل، وأيضا العزيز: رمضان محمد ري.

ولأسرتي الصغيرة عميق الامتنان على ما تحملته معي من صبر وعناء.

شاكر عبدالحميد

مدينة العين - الإمارات العربية المتحدة

نوفمبر ١٩٩٩



1 الجمال ومفاهيمه

أجنحة أفلاطون

«وهاك أخيرا الغاية من حديثي، إنها تتعلق بالنوع الرابع من أنواع الهوس، أجل الهوس الذي يحدث عند رؤية الجمال الأرضي فيذكر من يراه بالجمال الحقيقي، وعندئذ يحس المرء بأجنحة تنبت فيه وتتعجل الطيران، ولكنها لا تستطيع، فتشرئب ببصرها إلى أعلى كما يفعل الطائر وتهمل موجودات هذه الأرض حتى لتوصف بأن الهوس قد أصابها»(١)

هذا ما يقوله سقراط لصديقه «القبيادس» في محاورة «فايدروس» لأفلاطون.

وهو قول يلخص وجهة نظر أفلاطون حول عملية الصعود من الظل إلى النور، أو من الصورة الأرضية للجمال، التي هي ظل، إلى الصورة المثالية له، التي هي النور، هناك في عالم المُثُل حيث يكون كل شيء في رأي أفلاطون في أكمل حالاته وأجملها.

يحتوي الوصف السابق على عديد من الصور المجازية، مثل تلك الصورة الخاصة بالشخص

«الجمال نوع من العبقرية، بل هو حقا أرقى من العبقرية، إنه لا يحتاج إلى تفسير، فهو من بين الحقائق العظيمة في هذا العالم، إنه مثل شروق الشمس، أو انعكاس صدفة فضية نسميها القمر على صفحة المياه المظلمة».

«**أوسكار وايلد**»
رواية «صورة دوريان جراي»

الذي يحدق في الجمال الأرضي فيصاب بحالة من الهوس المصحوب بالدفء في جسده، ويتدفق العرق من مسامه، فينبت له بفعل هذا التولُّه بالجمال، زغب صغير لا يلبث أن يصبح ريشا يدفع المرء لأن يحاول - كالطائر - أن يحلق مبتعدا عن الظل أو العَرَض والصورة، متجها إلى عالم النور والجوهر والمثال.

ومثل هذه التعبيرات المجازية يمكننا أن نقرأها بطريقة أخرى، فعندما نتناسى مؤقتا الأسس المثالية الخاصة بالفلسفة الأفلاطونية، يمكننا أن نكتشف في هذه التعبيرات إشارات تدل على أن الجمال ليس شيئا واحدا، فهو يمكن أن يكون أرضيا ماديا، ويمكن كذلك أن يكون معنويا، أو مثاليا، أو مفارقا لعالم الواقع، أو غير ذلك من المعاني المتعددة للجمال.

لذلك حير «الجمال»، عبر تاريخ البشرية، المفكرين، والفلاسفة، والأدباء، والفنانين، وعلماء النفس، والناس بشكل عام، وتعددت تفسيراته بتعدد المنطلقات الفلسفية والنقدية والإبداعية والعلمية والإنسانية له، تلك التي حاولت تفسيره، أو الإحاطة بمظهره ومخبره، وظل الجمال يروغ دوما من كل التفسيرات، ويقف هناك في الظل أو النور متألقا وعلى وجهه ارتسمت ابتسامة تشبه ابتسامة الموناليزا، تلك التي حيرت الملايين منذ قرون عدة، ولا تزال تحيرهم. كل ما استطاع هؤلاء أن يقوموا به هو أن يقتربوا منه، وأن يقفوا على مسافة ما منه ثم يتأملوه.

كان السؤال: «ما الجمال؟» مركز النظريات الجمالية منذ العصور الكلاسيكية القديمة للإغريق، فقال السوفسطائيون مثلا إنه لا يوجد جميل بطبعه، بل يتوقف الأمر على الظروف وعلى أهواء الناس، وعلى مستوى الثقافة والأخلاق. وقال الفيثاغوريون إن الجمال يقوم على النظام، والتماثل (السيمترية) وعلى الانسجام.

وأشار ديمقريطس إلى أن الجمال هو المتوازن (أو المعتدل) في مقابل: الإفراط أو التفريط، وأخضع الجمال للأخلاق. وربط سقراط الجمال بالخير ربطا تاما وكذلك بالنافع أو المفيد(٢).

وتناول أفلاطون الجمال في ثلاث محاورات على نحو خاص هي: «هبياس الأكبر» و«فايدروس» و«المأدبة»، واعتبر الجميل مستقلا عن مبدأ الشيء الذي يظهر أو يبدو على أنه جميل. فالجميل صورة عقلية، مثل صورة الحق أو الخير»(٣).

أصدر أفلاطون حكما بأن الشكل، وليس المضمون، هو ما يجعل العمل الفني جميلا، وأكد أيضا أن الجمال مستقل عن الحقيقة والنفع، لكنه كثيرا ما كان يتمنى، وكما في نهاية فايدروس مثلا، حدوث تآلف بين الشكل والمضمون، وكان تلميذه أرسطو مقتنعا بأن هناك ثلاثة مكونات أساسية للجمال هي الكلية Wholeness (Integras) والتآلف Consonontia، والإشعاع أو النقاء المتألق radiance (Claritas). وقد نشأت الأفكار الخاصة بالتوازن والتناغم الهارموني، والتناسب والنظام وكذلك مفهوم القطاع الذهبي وضرورة الاعتدال، أو الإفراط أو التفريط، عن ذلك المصدر الثقافي القديم [٤].

أما «القديس أوغسطين» فكان يرى أن الجمال «يقوم في الوحدة في المختلفات، والتناسب العددي، والانسجام بين الأشياء»، ولذلك فالجميل هو ما هو ملائم لذاته، وفي انسجام مع الأشياء الأخرى. «وكل جمال في الجسم يؤكد تناسق الأجزاء، مقرونا بلون مناسب» [٥].

وخلال القرون الوسطى عَرَّف القديس «توما الأكويني» الجميل على أنه «ذلك الذي، لدى رؤيته يسر» وأنه يسر لمحض كونه موضوعا للتأمل، سواء عن طريق الحواس، أو داخل الذهن ذاته [٦].

كانت الجماليات في العصور الوسطى، إذن تنبع من اللاهوت (مع وجود استبصارات جمالية عميقة مبكرة لدى القديس أوغسطين خاصة)، وكرست نظريات الجمال والفن تلك تصورا حول الجمال باعتباره إشعاع الحقيقة (أو شعاع الحق) Splendor Veritatis ذلك الذي يشع من خلال الرمز الجمالي الفني أو الطبيعي ويعكس وجود الله.

مع عصر النهضة، على كل حال، انبعث علم الجمال مرة أخرى باعتباره أحد الأنظمة المعرفية المعيارية، التي هي: علم الأخلاق والمنطق والجماليات، والتي تدرس الخير والحق والجمال. لكن الأمور اختلطت أيضا بعد ذلك - خاصة بين الجمال والحقيقة - على نحو كبير، حيث نجد شاعرا مثل كيتس Keats يتحدث مثلا عن جمال الحق أو الحقيقة. أما علم الجمال الحديث كما نعرفه اليوم، فيمكن أن نتتبعه بدءا من القرن الثامن عشر عندما ابتكرت هذه الكلمة لأول مرة من خلال الفيلسوف جوتليب بومجارتن Gottlieb Boumgarten (١٧١٤ـ ١٧٦٢).

ومن حيث فقة اللغة، فإن الجماليات كانت تعني دراسة الإدراك الحسي، لكن ولع بومجارتن بالشعر خاصة، والفنون عامة، جعله يعيد تعريف حدود هذا الموضوع على أنه «نظرية الفنون العملية، أو علم المعرفة الحسية»، وقد سار على هذا الدرب لأنه كان يعتقد أن اكتمال الوعي الحسي يمكن أن يوجد في أنقى حالاته خلال الإدراك الفائق للجمال.

خلال القرن الثامن عشر، وفي بريطانيا وألمانيا على نحو خاص، ظهر اهتمام كبير بالحديث عن الجمال الحسي، أو الجمال المرتبط بالحواس، وقد رفد هذا الاهتمام مجال الجماليات بأفكار جمالية كثيرة ومهمة.

كانت بريطانيا، مثلا، في ذلك الوقت منغمرة في وابل من المشروعات الخاصة حول قوانين الجمال، وقد كانت هذه المشروعات مستمدة في جوهرها من النماذج الكلاسيكية، وما بقي على قيد الحياة من أفكار وفنون عصر النهضة، لقد كان الجمال بالفعل يرتبط بالنظام والهارموني والتنوع والتوازن والتناسب وكل تلك المكونات الجمالية الكلاسيكية.

لكن ما أصبح واضحا، بعد ذلك، هو أنه حتى تلك الأشياء التي كانت غير منتظمة وتفتقر إلى التنوع وتبدو متنافرة، أو غير متناسبة (كالصحاري أو قمم الجبال) تظل قادرة أيضا على استثارة الانفعال. ومن ثم فإن درجة ما من عدم الجمال أو حتى القبح، أخذت مكانها في ساحة الدراسات الجمالية[٧].

وقد كانت هذه المشروعات غالبا ما تأخذ شكل الكتيبات الصغيرة، حول كيفية إحراز أو تحقيق الجمال في أشكال فنية عدة.

وكانت النظرية شديدة النشاط أيضا، وقد جاءت أولى الصياغات المنتظمة، حول هذا الموضوع من جانب أديسون Addison وبيرك Burke. وقد قدم بيرك صياغته العام ١٧٧٥، وقد كان واحدا من أوائل المفكرين - بعد الثورة العلمية - الذين قاموا بالتقليل من أهمية، أو طغيان العقل وأعلوا من شأن ذلك «**الانفعال الذي يجيش في صدورنا**».

كذلك قارن أديسون بين مسرات الخيال (الصافية) ومسرات الحواس (الجياشة) ومسرات الفهم (الهادئة). وقد كان هذان المفكران يعتقدان أن كل شيء حولنا يمكن أن تكون له قيمته الجمالية، بما في ذلك الطبيعة وكذلك الفن، وكانت التمييزات الجمالية تتم على أساس الخبرة الخاصة التي يتم الشعور بها[٨].

بعد ذلك توالت النظريات الجمالية وكذلك التعريفات للجمال خاصة من خلال هيوم وكانط وهيجل وغيرهم من الفلاسفة الذين سنعرض لهم في الفصل القادم من هذا الكتاب.

تماثل كلمة «الجمال» في صعوبتها كلمات مثل «السعادة» و «الموهبة» و«الفن». وذلك لأن هذه الكلمات غالبا ما تعني أشياء كثيرة، أما إذا استطعنا أن نستخدمها باعتبارها رمزا لمحتوى أو موضوع خاص، فإنها يمكن أن تعطي معنى وثيق الصلة بالموضوع.

نظر الكلاسيكيون إلى الجمال باعتباره جوهر الواقع، وأنه التحقق الكامل للشكل، أو هو اكتمال الشكل في ذاته.

كذلك نظر الرومانتيكيون إلى الجمال باعتباره تجليا للإرادة أو الشعور، اللذين يتجددان ذاتيا من خلال كل مشاهدة للجمال، أما الطبيعيون فاكتشفوه في التوافق أو الاتفاق البارع مع الطبيعة. ونظر الواقعيون إلى الجمال فاعتبروه موجودا في الموضوع الجمالي وكذلك الوعي الذي يدرك هذا الموضوع أيضا.

وهكذا تمثلت المحاولات التي بذلت في تعريف الجمال في محاولة تحقيق الأهداف المستمدة من وجهة نظر المرء الخاصة حول الواقع.

كانت أجنحة من يدركون الجمال تتحرك جيئة وذهابا بين الأرض والسماء، بين الجمال المادي والجمال المعنوي، كما أصبحت كلمة «الجمال» لدى البعض أيضا غير ضرورية، لكن هذه الكلمة ظلت تستخدم، كما ظلت أنواع خاصة من المشاعر مرتبطة بها، نشعر بها، عندما تقال هذه الكلمة أو عندما نسمعها أو نقرأها، كما أنها تظل معنا عندما نقرأ أو نشاهد عملا فنيا. إن الجمال يرتبط لدى الكثيرين بالمشاعر الحسية المتميزة التي يستثيرها بداخلنا الموضوع الجميل.

والإحساس الجمالي كما يستشعره المشاهدون هو إحساس سار، أو ممتع، وقد يكون بصريا في الأساس أو سمعيا، ثم يمتد ليشمل جسد الفرد كله. والجمال ليس متعلقا بالشكل المنفصل أو المنعزل عن مضمونه، لكنه يتعلق بالتركيب الخاص للمستويات المتنوعة من المعنى والتأثير الشامل، والإحساس الشامل بالحياة في تألقها وتدفقها الدائمين.

إن هذا التأكيد على الجانب الممتع أو السار من الجمال غالبا ما جعله يبدو كما لو كان بمنزلة وسيلة أو أداة من أدوات الزخرفة أو التزيين للحياة،



لكن الجمال الفني مثلا، أبعد من ذلك وأعمق، إنه يخترق الوجود وينفذ إليه مجسدا هذا النقاء من خلال واقع جديد شديد الفاعلية والنشاط. إن الفن يشع الجمال من خلال تأثيراته الخاصة في الحياة، لكن المعرفة وكذلك المحتويات الخاصة بهذه الحياة هما من شأننا الخاص[٩].

في علم الجمال

اشتق مصطلح علم الجمال أو الجماليات Aesthetics من الكلمة الإغريقية Aisthanesthai والتي تشير إلى فعل الإدراك to perceive، وأيضا من كلمة aistheta التي تعني الأشياء القابلة للإدراك Things Perceptible وذلك في مقابل الأشياء غير المادية أو المعنوية. ومن هنا فإن قاموس أكسفورد يعرّف الجماليات بأنها «المعرفة المستمدة من الحواس» وهو تعريف لا يحدد خاصية مميزة لهذه المعرفة، ويعتبر تعريف الفيلسوف الألماني كانط قريبا من هذا التعريف أيضا. فقد قال إن علم الجمال هو «العلم المتعلق بالشروط الخاصة بالإدراك الحسي» ويعتبر هذا التعريف عاما بدرجة كبيرة، وذلك لأنه في القرن العشرين تحول التأكيد الخاص في هذا المجال من الاهتمام بالحاسة Sense إلى الاهتمام بالحساسية Sensibility ومن خلال تعريفات لهذه الحساسية على أنها «التجسيد الواضح للانفعال في الفن». كذلك عرَّف القاموس الإنجليزي الجديد The New English Dictionary هذا الفرع على أنه «فلسفة أو نظرية التذوق، أو إدراك الجميل في الطبيعة والفن».

ويتفق الباحثون بشكل عام على أن «علم الجمال» Aesthetics or-esthetics نشأ في البداية باعتباره فرعا من الفلسفة، ويتعلق بدراسة الإدراك للجمال والقبح، ويهتم أيضا بمحاولة استكشاف ما إذا كانت الخصائص الجمالية موجودة موضوعيا في الأشياء التي ندركها، أم توجد ذاتيا في عقل الشخص القائم بالإدراك.

قد يعرف علم الجمال كذلك على أنه «فرع من الفلسفة يتعامل مع طبيعة الجمال ومع الحكم المتعلق بالجمال أيضا» أو على أنه ـ كما جاء في قاموس وبستر ـ «المجال الذي يتعامل مع وصف الظواهر الفنية والخبرة الجمالية وتفسيرها»[١٠].

والتعريف الثاني أكثر دقة في رأينا من التعريف الأول، فهذا الفرع من المعرفة أوسع مدى من فلسفة الفن، فهي فقط أحد ما يشتمل عليه من مجالات فرعية، أما الفروع الأخرى المرتبطة به فينتمي العديد منها إلى حقول معرفية أخرى غير الفلسفة (كعلم النفس والنقد الأدبي مثلا).

كان مصطلح «الجماليات» أو «علم الجمال» يشير في معناه التقليدي إلى دراسة «الجمال في الفن والطبيعة»، أما الاستعمال الحديث فينطوي على أكثر من ذلك بكثير: كطبيعة التجربة الجمالية وأنماط التعبير الفني وسيكولوجية الفن (وتعني عملية الإبداع أو التذوق أو كليهما معا) وما شابه ذلك من الموضوعات(١١).

وقد ميز الفيلسوف «بيردسلي» العام ١٩٥٨ بين فرعين من علوم الجمال اعتبرهما متمايزين، لكنهما في الوقت نفسه مرتبطان أيضا: الأول مجال «الجماليات الفلسفية»، ويتعامل مع القضايا الخاصة بمعنى وحقيقة ونوع الأحكام الجمالية، أما الثاني فهو «الجماليات السيكولوجية»، أو علم الجمال السيكولوجي(١٢).

وهذا المجال الثاني هو موضوع دراستنا في هذا الكتاب. ولنظرية «بيردسلي» أهميتها الخاصة هنا لأنها تؤكد على تلك العلاقات الحميمة بين الجماليات والفروع المعرفية الخاصة بالفلسفة وعلم النفس والفنون والنقد الفني أيضا، ومن ثم فهي تطرح وجهة من النظر نتفق معها إلى حد كبير، وهي وجهة تنظر إلى علم الجمال (أو الجماليات) على أنه علم «بيني» Interdisciplinary تقوم من خلاله فروع معرفية عدة - كل بطريقته ومناهجه ومفاهيمه الخاصة - بدراسة تلك المنطقة المشتركة المتعلقة بالخبرة أو الاستجابة الجمالية، بكل ما تشتمل عليه هذه الخبرة أو الاستجابة من جوانب حسية وإدراكية وانفعالية ومعرفية واجتماعية.

الفن والجمال

نتيجة لأسباب اجتماعية وأخلاقية ودينية حدث - في بعض المجتمعات - نوع من الاختزال لمفهوم الجمال، وكذلك للإحساسات الجمالية المرتبطة به، بحيث اقتصر هذا المفهوم وهذه الإحساسات على مجال الفن فقط. ثم اختُزل

الفن أيضا فاستبعد منه العنصر التشبيهي الخاص بالمحاكاة أو التمثيل بالنسبة للجمال الطبيعي عموما والبشري خصوصا، ثم استبعد منه أيضا العنصر التعبيري الخاص بالانفعالات، وأُبقي على العنصر الذهني، أو التجريدي، أو الهندسي، أو الفكري فقط منه، ومن ثم أصبح الفن نوعا من النمطية، أو التكرار الآلي لموتيفات لا تتجدد، وسطوح لا تزدهر بالحياة أو الحركة. حدث هذا في مجتمعات عدة، خاصة عندما طغت الوظيفة الأخلاقية الثابتة للفن وحدها على الجوانب الإبداعية له فسقط في وهدة الخمود والتكرار والتخلف.

فالإيقاع الجمالي المتجدد والمتنوع هو ما يدفع الإبداع إلى الأمام. وحدث شيء مماثل في مجتمعات يعتقد أنها كانت أكثر إبداعية وانفتاحا وتطورا. ففي إنجلترا مثلا وفي بداية القرن التاسع عشر كان المتحدثون بالإنجليزية ـ كما يشير ميتالينوس N. Metalinos ـ يسخرون من كلمة «الجماليات»، أو «علم الجمال»، بل ويلعنونها باعتبارها «ميتافيزيقا ألمانية». وقد سخر منها دي كوينزي مثلا، وكذلك مما يترتب عليها من القول بوجود ما يسمى «بالذوق الجيد»، وذلك في مقال له بعنوان «القتل باعتباره نوعا من الفنون الجميلة». فالقتل قد يحدث ـ في رأيه ـ متعة خاصة لدى مرتكبيه، فهل يعتبر نشاطا جماليا؟، شُهِّر بهذه الكلمة أيضا وبعلماء الجماليات في الأوبرا الكوميدية المشهورة لجيلبرت وسوليفان المسماة «بيشنس» Patience (وفقا لاسم إحدى شخصياتها). كما ارتبطت هذه الكلمة، في إنجلترا أيضا، بأحداث خاصة في حياة الشاعر والمؤلف المسرحي الإنجليزي الشهير أوسكار وايلد، وخاصة اتهامه بإقامة علاقات شاذة، وقد كان اسمه مرتبطا باتجاه خاص في الجماليات يسمى «الفن للفن»، وربما كانت تلك الدلالات هي ما جعلت بعض الفلاسفة في القرن العشرين في إنجلترا وخارجها، يتراجعون عن استخدام هذه الكلمة بمعناها الشامل الذي يحيط بالحياة عموما، ويحصرونها في معناها الضيق الذي يتعلق بالفنون فقط.

عند منتصف القرن العشرين مال بعض الفلاسفة إلى النظر إلى الجماليات (أو علم الجمال) على أنها لا تتعامل مع نظرية الجمال، بل مع نظرية الفن، على الرغم مما في هذه النظرة من قصور[١٣].

أما خارج الفلسفة والفنون الجميلة، فتم إهمال الدراسة للجماليات في الفروع الأكاديمية الأخرى بشكل عام، وفي الدراسات السيكولوجية بشكل خاص. وكان هذا الإهمال في مجال علم النفس راجعا لأسباب عدة، منها سيطرة المنهج التجريبي الكمي، الذي نظر أصحابه إلى الظاهرة الجمالية باعتبارها ظاهرة فضفاضة مراوغة يصعب التحكم فيها، وقياسها وإخضاعها للتناول التجريبي. كما توجد مبررات أخرى عدة ساهمت في هذا الإهمال، ومن ثم أدت إلى تناقص واضح في الدراسات السيكولوجية الجمالية للفنون عموما وللأدب خصوصا، كما ناقش ذلك لنداور M. Lindauer في كتابات عدة [١٤].

في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين ظهرت اهتمامات متزايدة بالجماليات والفنون داخل ميدان علم النفس، والكتاب الحالي محاولة للإحاطة ببعض هذه الاهتمامات وبعض ما كان موجودا منها قبل هذه الفترة الزمنية أيضا.

في تعريف الفن

الجدير ذكره أن هناك تصنيفات عدة للفنون يصعب أن نحيط بها، في هذا السياق، لكنها في صورتها النهائية، كما وصلت إلينا خلال القرن العشرين، تقوم كما يقول «تتار كيفتش» على ثلاثة افتراضات أساسية:

١ـ أن هناك منظومة محددة للفنون جمعاء.

٢ـ أن هناك تفرقة واجبة بين الفنون والحرف والعلوم.

٣ـ أن الفنون تتميز بأنها تبحث عن الجمال وتحاول أن تصل إليه[١٥].

وتشير «موسوعة الفلسفة» كذلك إلى أن الفن يشتمل على كل الأنظمة أو المجالات الإبداعية مثل:

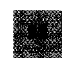
الشعر والدراما والموسيقى والرقص والفنون البصرية Visual Arts. وتشتمل الفنون البصرية على كل النشاطات الإبداعية، التي تسعى إلى توصيل رسالتها ـ أيا كانت ـ من خلال مخاطبة أشكال فنية أساسا، كما أنه يمكن تقسيم الفنون البصرية إلى ثلاث فئات رئيسية هي: التصوير والنحت والعمارة [١٦]. وبالطبع يمكن تقسيم كل فئة من الفئات الأخيرة إلى أنواع فرعية أكثر تحديدا.

قدمت تصنيفات عدة للفنون، بدءا مما قدمه الفلاسفة اليونانيون خاصة أفلاطون، وأرسطو، بل وقبلهما أيضا، ومرورا بكوينتليان وشيشرون، وأفلوطين وغيرهم، حتى نصل إلى كانط وهيجل وشوبنهور ونيتشه وسوريو وغيرهم. ويصعب الإحاطة، كما أشرنا، بكل هذه التصنيفات في هذا السياق ويمكن للقارئ أن يعود إلى مقالة «تتار كيفتش» السالفة ذكرها، من أجل مزيد من المعلومات حول هذا الموضوع. إننا سنهتم هنا بشكل خاص بمفهوم «الفن»، أو مفاهيمه التي أثرت ـ إضافة إلى مفاهيم الجمال ـ في الدراسات السيكولوجية الحديثة المهتمة بالفن على نحو خاص.

كان هناك رأي شائع في الدراسات الفلسفية والنقدية، يقول إن هدف الفنان هو إنتاج شيء ما «يتسم بالجمال». بحيث شعر العديد من الكتاب والفنانين، بأن مشكلات الفن يمكن حلها بشكل جيد إذا حُلل مفهوم الجمال بطريقة مقنعة، لكن الأمور تطورت عبر تاريخ الفن في اتجاه معاكس لهذا الفهم، فقد كتب الكاتب الفرنسي إميل زولا روايات عدة يفوح العطن والفساد في كل جوانبها، ومع ذلك احتلت مكانة «جمالية» فريدة في تاريخ الأدب، كذلك رسم موريللو العديد من اللوحات التي لا تتضمن أي جمال بالمعنى الرومانتيكي، ومع ذلك فهي أعمال فنية وجمالية رائعة. وأكد الفيلسوف كولنجوود أن الجمال دائما ما كان مختلطا بالقبح، والعكس صحيح، وكتب روزنكرانز K. Rozenkranz العام ١٨٥٥ كتابا سماه «جماليات القبيح» The Aesthetics of ugly. ووصل الأمر بالشاعر الإيطالي المستقبلي مارينيتي Marinetti إلى حد القول إن «الجميل ليست له علاقة بالفن»[١٧].

ووفقا لبعض النظريات فإن الفن يمكنه أن يقدم الإشباعات الخاصة به من خلال خصائص أخرى متمايزة عن « الجميل»، مثل إثارة الاهتمام، وإيقاظ المشاعر والبهجة، ولو من خلال أعمال غير جميلة بالمعنى التقليدي لكلمة «جمال»، التي ترتبط بالتناسق، والوحدة والتوازن، وكما يحدث مثلا عندما نستمتع بفيلم مشوق يحتوي على أحداث غامضة تُحل في النهاية من خلال اكتشاف المسؤول الرئيسي عنها.

إن جمال العمل الفني لا يكمن ـ كما أشار جومبريتش Gombrich ـ في جمال موضوعه، بل في جمال أسلوب التعبير عن هذا الموضوع[١٨].



وفي الغالب لايقوم علماء النفس الذين يهتمون بالجماليات بتحديد تعريفهم الخاص للفن، بل إنهم يكتفون، كما يشير تشايلد، بما هو شائع أو يعتمد على الفهم المشترك، ويكون التعريف الحدسي، أو «المسلم به»، كافيا في نظر الكثيرين منهم للقيام ببحثه الخاص، إنهم يهتمون بالدقة في أدوات البحث وبالتعريف الإجرائي للمفاهيم وبعمليات التكميم، أو القياسات الكمية للظواهر والمعالجات الإحصائية للنتائج، ويعتبر ذلك أكثر أهمية في رأيهم، في حين أن خصوبة الظواهر الفنية والجمالية وثراءها نادرا ما تستلفت اهتمامهم[١٩].

فيما يلي بعض التعريفات للفن التي استثارت اهتمام بعض علماء النفس، حيث إنها طرحت في شكل مصطلحات قريبة من المعالجات النفسية والفلسفية للفن، ومن ثم يعتقد أنها قد توحي بأشكال معينة من الفروض والصياغات القابلة للدراسة:

١ـ حاول عالم الألسنيات رومان ياكبسون R. Jacobson أن يكتشف وظيفة ما توجد بين الوظائف العديدة الخاصة باللغة يمكن أن تسمى الوظيفة الشعرية Poetic Function أو بالأحرى الوظيفة الجمالية، وذلك لأن كلمة Poetics، وكما أطلقها أرسطو على كتابه الشهير، لم تكن معنية في المقام الأول بالشعر بقدر اهتمامها بالفن بشكل عام ـ وخاصة الدراما ـ من حيث خصائصه الجمالية العامة، وليس من حيث ما قد يتضمنه، أو لا يتضمنه، من شعر أو جوانب شعرية فقط. وقد حدد ياكبسون دور هذه الوظيفة الجمالية في أنه يتمثل في «**قدرتها على اجتذاب الانتباه نحو الرسالة الفنية نفسها وليس نحو أي شيء خارجها، أو أي شيء تقوم هذه الرسالة، أو العمل الفني بالإحالة إليه. فالرسالة الفنية تكون شعرية (أي جمالية) بالقدر الذي يتمكن تكوينها الخاص من خلاله، أو عنده، من اجتذاب الانتباه الخاص بالمتلقي إلى أصواتها وكلماتها، أو تنظيمها الخاص، وليس إلى شيء آخر يقع خارجها**»[٢٠].

٢ـ ويبدو هذا التعريف قريبا من تعريف هربرت ريد للفن، على الرغم من الاختلاف بينه وبين ياكبسون في اتجاهاتهما النقدية، (فالأول مزيج من النقد الجمالي الجديد والنقد التحليلي النفسي الذي يقوم على أفكار يونج خاصة، بينما الثاني بنيوي ينطلق من أفكار دي سوسير في علم اللغة خاصة). وقد قال ريد إن الفن «**محاولة لابتكار أشكال سارة، وهذه الأشكال تقوم**



بإشباع إحساسنا بالجمال، ويحدث هذا الإشباع، خاصة عندما نكون قادرين على تذوق الوحدة والتآلف الخاص بالعلاقات الشكلية فيما بين إدراكاتنا الحسية، وقد عرّف ريد الجمال بقوله «إنه وحدة خاصة بالعلاقات الشكلية نتلقاها من خلال إدراكاتنا الحسية» [٢١]. ومثل هذه العلاقات الشكلية التي نتلقاها من خلال إدراكاتنا الحسية، هو ما اهتم به برلين أيضا، في دراساته الجمالية كما سنتعرض لها في فصل قادم، ويقترب تعريف «ريد» هذا للفن كذلك من تعريف «كلايف بل» له بأنه «شكل دال» A significant Form.

٣ـ هناك أيضا تعريفات تقول إن الفن في معناه العام يشتمل على كل شيء صنعه الإنسان، في مقابل كل شيء صنعته الطبيعة، وبهذا المعنى فإن اللوحات والمنازل والمدن والسفن وصناديق القمامة هي أعمال فنية، بينما الأشجار والحيوانات والنجوم وموجات المحيط ليست أعمالا فنية. ومن خلال هذا المعنى جاءت مقولة الكاتب الفرنسي أندريه جيد «إن الشيء الوحيد غير الطبيعي في العالم هو العمل الفني»[٢٢].

إن شرط أن يكون العمل الفني «من صناعة الإنسان» هو شرط ضروري، لكنه ليس شرطا كافيا كما يقول المناطقة، فالعمل الذي صنعه الإنسان ينبغي التعامل معه «جماليا» أو إستاطيقيا، بوصفه موضوعا للخبرة الجمالية وللاستمتاع الوجداني والعقلي (من خلال تأمله والإحساس به)، وليس بوصفه موضوعا للمنفعة، أو وسيلة لهدف محدد في الحياة، كأن استخدم أحد التماثيل الخشبية المجوفة كجسم طافٍ على سطح النهر وأنتقل به من هذه الضفة إلى تلك. إنه هنا سيتوقف عن أن يكون عملا فنيا لأنني هنا لن أكون في حالة استمتاع جمالي به، بل في حالة استخدام نفعي له، إننا نكون هنا، لا نزال مخلصين، على نحو ما لتعريف كانط للجميل الذي هو غائية بلا غاية، وبهذا المعنى أيضا يكون الفن هو غاية في ذاته، غاية منزهة عن الهوى في المقام الأول، وعند المستوى الأول للتلقي له. لكن ما نحب أن نضيفه إلى ما سبق هو أنه ليس هناك ما يمنع من أن تكون علاقتي بالموضوع الجمالي عموما، والفني خصوصا، ليست من قبيل «الكل أو لا شيء»، أي أن تكون علاقتنا بالموضوعات الجميلة عموما، والفنية خصوصا، علاقة منزهة عن الغرض فقط، ثم تستبعد حالات أو أنواع العلاقات الأخرى معها. إنني عندما أتأمل أحد الأعمال الفنية جماليا أكون في حالة

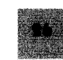
خاصة من الاستمتاع به وجدانيا ومعرفيا وتكون علاقتي به، هنا والآن، علاقة جمالية، إنه يفرض تأثيراته عليّ، كما أنني أضفي بدوري تفسيراتي المعرفية والانفعالية المختلفة عليه، إنه يكون عملا فنيا، لأنه أولا: من صنع الإنسان. ثانيا: أُنْتِج في البداية من أجل إحداث أثر جمالي سار. ثالثا: يتم التفاعل معه من خلال علاقة جمالية منزهة عن الهوى، وليس هناك ما يمنع على الإطلاق أن يستفاد بهذا العمل بعد ذلك، مثلا، في التربية والتعليم، وهو غرض نفعي، ولن تكون العلاقة مع العمل الفني هنا علاقة جمالية إستاطيقية فقط (على الرغم من أن هذه العلاقة تكون ضرورية تماما لرفع كفاءة عمليات التربية والتعليم). فقد نستفيد من الموسيقى أو الفن التشكيلي مثلا في تنشيط النصف الأيمن من المخ الذي يقوم بالمهمة الأساسية في نشاطات التفكير المهمة بدورها في الخيال، ومن ثم في الإبداع بالصور Imagery، وهنا سأستخدم اللوحات الفنية، والأفلام العلمية، والتسجيلية، والروائية، وما شابه ذلك. وقد أستخدم الموسيقى مثلا لرفع مستوى الذكاء لدى الأطفال كما هي الحال مثلا فيما يتعلق بالدراسات التي تتم الآن تحت عنوان «أثر موتسارت» Mozart's effect، والتي يتم خلالها إسماع الأطفال مجموعة من الأعمال الموسيقية المناسبة لأعمارهم وخاصة بعض أعمال موتسارت، لما فيها من تألق وبهجة ورشاقة وحيوية وسرعة ومتعة حسية شاملة، ثم يُقاس ذكاؤهم وأداؤهم الدراسي بعد ذلك، وتتم مقارنتهم بغيرهم ممن لم يمروا بهذه الخبرة، على هذا النحو، وقد وجد أن من استمعوا إلى أعمال موتسارت هذه قد ارتفع معدل ذكائهم فعلا، إلى حوالى ثماني أو تسع نقاط أكثر من غيرهم من الأطفال.

فالعلاقة بيننا وبين الأعمال الفنية إذن ليست علاقة واحدة فقط هي العلاقة الجمالية، أو علاقة الاستمتاع والتأمل على مسافة معينة فقط، بل هي في جوهرها، علاقة موقفية تعتمد على «طبيعة التفاعل» بيننا وبين العمل الفني في «موقف معين»، وهذه خاصية لا تعمل ضد الفن بل تعمل معه، وكلما كان العمل الفني قادرا على النشاط والتأثير في مواقف متعددة تعددت تفسيراته وتأويلاته ومستوياته، وكان هذا العمل أكثر خصوبة وثراء. فالعمل الفني الذي يستفاد به أو ينحصر تأثيره في عمليات التزيين أو الديكور الداخلي للمنزل فقط، أقل قيمة من ذلك العمل الفني الذي يمكن أن يستفاد

به، أو يكون أكثر تأثيرا في الاستمتاع الجمالي (التأملي والانفعالي)، وفي تحقيق الارتقاء الثقافي والاجتماعي والعلمي والتعليمي والاقتصادي والأخلاقي للإنسان. وبهذا المعنى فإن أعمال موتسارت التي يستفاد بها خلال الموقف الخاص بتأملها والاستمتاع بها جماليا في رفع ذكاء الأطفال، تساهم على نحو غير مباشر في تكوين جيل قادر على التعلم، والاكتشاف والإبداع، وبما يترتب على ذلك من عمليات تقدم اجتماعية وثقافية واقتصادية مهمة.

في ضوء هذا التصور لا نجد أنفسنا ميالين إلى قبول ذلك التصنيف التقليدي للفنون، إلى فنون جميلة (كتلك الأعمال التي يتم إبداعها من أجل رؤيتها أو سماعها أو قراءتها جماليا فقط)، وفنون تطبيقية، أو نفعية (كالخزف والفخار وتصميم الإعلانات والحفر على المعادن... إلخ). فكل عمل فني يتمثل فيه هذان الجانبان (الاستمتاع والفائدة)، وقد يتمثل جانب منهما في عمل أكثر من الآخر. (الجانب الجمالي في الموسيقى أو اللوحات التشكيلية مثلا) لكن الجانب الآخر لابد من أن يكون موجودا أيضا. ومن المفيد إذن أن ننظر إلى الفنون المختلفة وندركها على أنها تشغل مواضع مختلفة عبر متصل كمي Continuum يمتد (كالمسطرة التي تُحدّد أطوالها بمسافات وأرقام معينة مثلا) بداية من تلك الأغراض الجمالية الخالصة تماما الموجودة عند أحد طرفي هذا المتصل، ووصولا إلى الفنون واضحة النفعية تماما عند الطرف الآخر، مع إعادة التأكيد على قولنا إن أي عمل فني جمالي يشتمل أو يمكن أن يشتمل على أغراض نفعية كذلك، أي عمل فني نفعي يمكن، أو لابد بالضرورة أنه يشتمل على جانب جمالي، أو استاطيقي حتى لو كان هذا العمل الفني هو مجرد شيء من بقايا الحياة (صناديق القمامة مثلا أو أوراق الصحف وغير ذلك من الأشياء التي يستفاد بها من خلال طريقة الكولاج في بعض اللوحات الفنية).

جاء الجذر اللغوي الخاص بكلمة فن Art في الإنجليزية وفي عديد من اللغات الأوروبية من الجذر اللاتيني ars،والذي يعني «المهارة»، ومازال هذا المعنى ـ الأصل ـ موجودا وملازما لمعنى أو جوهر الفن حتى الآن[٢٣]. لكن ما حدث بعد ذلك هو أنه قد أضيفت إليه دلالات أخرى عدة تؤكد فقط قيمة المهارة، بل وقيمة الإبداع والتجديد والإضافة أيضا، فالفن إذن هو «استخدام خاص للمهارة والخيال في إبداع وإنتاج موضوعات وبيئات



وخبرات جمالية يشترك فيها الفنان مع الآخرين، ويشتركون هم بدورهم فيها مع بعضهم البعض»[٢٤].

تختلف الفنون من حيث وظائفها، وقد أشار «إيدمان» إلى وجود ثلاث وظائف أساسية للفن هي التكثيف، والتوضيح، والتأويل للخبرة الإنسانية[٢٥]. وأشار فلاسفة ونقاد ودارسون آخرون كذلك إلى إمكان تصنيف المفاهيم والتصورات العديدة للفن في ثلاث فئات يعكس كل منها نظرية خاصة حول الفن والإبداع، وهذه الفئات هي:

١ـ الفن باعتباره محاكاة للطبيعة (أرسطو وفنانو عصر النهضة مثلا).

٢ـ الفن باعتباره تعبيرا عن انفعالات الفنان (المدرسة الرومانتيكية في الفن وكروتشه وكولنجوود مثلا).

٣ـ الفن باعتباره إبداعا للجمال في ذاته (مدرسة الفن للفن كما يمثلها الكاتب البريطاني أوسكار وايلد مثلا).

في رأينا أن هذه التصورات السابقة لا يستبعد أحدها الآخر، فهي توجد معا في كل عمل فني جميل أو أصيل، فهناك قدر من المحاكاة في كل عمل فني، والمحاكاة هنا ليست بالمعنى الأرسطي فقط، (محاكاة الأفعال) بل بمعنى التمثيل لجانب من الطبيعة بكل ما قد تشتمل عليه من بشر وحيوانات ونباتات وجمادات وحركة وسكون وتغير...إلخ، وكذلك كل ما يحاول الفنان أن يجسده من خلال عملية «الإحالة» إلى مرجعية اختارها في لحظة معينة من الطبيعة، وحاول أن «يمثلها» فنيا بعد أن مثلها أو تمثلها عقليا.

والفن أيضا هو شكل من أشكال التعبير عن وجهة نظر الفنان المعرفية والانفعالية والاجتماعية والسياسية... إلخ حول الذات والعالم وعلاقة هذه الذات بهذا العالم.

والفن كذلك إبداع، يجدد في «التمثيلات» (الفئة الأولى) و«التعبيرات» (الفئة الثانية) ويضيف إليها كل ما هو جديد ومناسب.

فالفن إذن «تمثيل وتعبير وإبداع» في الوقت نفسه.

يرى الفيلسوف المعاصر إروين إيدمان أن طبيعة الفن هي تفسير الحياة، وتقديم خبرة جديدة حولها، وقد ذكر أن الفن هو الاسم الذي يطلق على العملية الكلية الخاصة بالذكاء والتي من خلالها تقوم الحياة التي تعي شروطها جيدا بتحويل هذه الشروط إلى تفسير يثير الاهتمام على نحو كبير[٢٦].

مع ذلك، وعلى الرغم من كل ما قلناه، فإن الفن ظاهرة يصعب تعريفها حقا، فأحيانا لا تكون هناك حدود واضحة بين ما يمكن اعتباره فنا وما لا يمكن اعتباره فنا، وما قد نعتبره اليوم فنا قد لا يصبح كذلك في فترة أخرى وفقا للاهتمامات الشائعة والأيديولوجيا وأساليب الحياة التي يعتمدها الناس أكثر في حياتهم.

ويكشف لنا الفحص عناوين الكتب الجديدة، التي تصدرها دور النشر في السنوات الأخيرة عن أن الحدود قد تداخلت بين ما هو «فني» بالمعنى الشائع في التصنيفات الفلسفية أو النقدية أو الأكاديمية بشكل عام، وبين ما كان يعتبر خارج مجال الفنون مثل: فنون الطهي وفنون الأزياء، وفنون العلاج النفسي، وفن المساومة، وفن المفاوضة، وفن التفكير الإبداعي، وفن الخداع، وفن الكذب، وفن الحب، وفن الحديث مع الآخرين، وفن طرح الأسئلة، وجماليات الصمت (عن إيهاب حسن مثلا)، إلى غير ذلك من الموضوعات التي تكشف على نحو واضح عن انذياح الحدود وتداخلها بين ما هو فني وما هو غير فني، وأيضا عن الجاذبية الخاصة لكلمة فن. وكذلك كلمة «جمال» في كثير من النشاطات الإنسانية التي تحدث «تأثيراتها» الانفعالية والمعرفية من خلال «مهارات» معينة و«إبداعات» معينة.

هناك جوانب غير فنية في الفن وجوانب فنية فيما كان لا يعتبر (أكاديميا) من الفنون. كما توجد جوانب جمالية فيما لا يمت للجمال، بمعناه التقليدي أو الشكلي، بصلة، (أفلام الرعب والإثارة والعديد من اللوحات والتماثيل الحداثية وما بعد الحداثية... مثلا) كما توجد جوانب جمالية فيما كان يعتبر خارج الجمال وخارج الفن، فمن الممكن أن استمتع جماليا مثلا بمحاضرة في موضوع معين ألقاها صاحبها بشكل جذاب، وهذه المحاضرة قد تعتمد على البلاغة، والفصاحة وهما من جماليات اللغة، لكن قد يكون ما أثار اهتمامي هو ذلك التنظيم الخاص الذي عرض هذا المحاضر من خلاله أفكاره، وقد يكون هذا التنظيم الخاص عنصرا جماليا، لأنه أثار بداخلي مثل هذه المتعة الجمالية المعرفية والتي يصح أن نعتبرها هنا نوعا من «جماليات المعرفة»، ومن ثم يمكن أن نعتبر هذه المحاضرة نشاطا علميا أو ثقافيا يشتمل على جوانب جمالية وهكذا.

يرتبط الفن بالمكون الجمالي Aesthetic أكثر من ارتباطه بالجمال Beauty بالمعنى الحسي فقط، و«المكون الجمالي» هو ذلك الشعور الخاص الذي ينبعث بداخلنا عندما نتعرض للأعمال الفنية خاصة والجمالية عامة أو نتلقاها، فتحدث فينا تأثيراتها المتميزة والتي غالبا ما تكون سارة، وإن كان هذا لا يستبعد وجود مشاعر وانفعالات وحالات معرفية جمالية أخرى غير المتعة والبهجة مثل الشعور بالاكتشاف، والتأمل والفهم، والتغيير المعرفي، والدهشة، والاهتمام، والتوقع، والشعور بالغموض، وحب الاستطلاع، والتخيل، والخوف الممزوج بالشعور بالأمن، في الوقت نفسه، وما شابه ذلك من الانفعالات والحالات المصاحبة للخبرة الجمالية.

قد يكون الجمال موجودا في الطبيعة وفي الإنسان وفي غيره من الكائنات الحية، وقد يكون من إبداع الإنسان (خاصة في مجال الفنون)، أما الفن فهو دائما من إبداع الإنسان، وقد يكون جميلا أو لا يكون وفقا لإحساسنا الخاص به، معبرا عن موضوعات جميلة أو غير جميلة، لكنه في جوهره ينبغي أن تكون له هذه التأثيرات الجمالية التي ذكرنا بعضها فقط من قبل ونحاول أن نستكشف بعضها الآخر خلال هذا الكتاب.

التذوق والتفضيل الجمالي

بشكل إرادي أو لا إرادي، نقوم باختيارات جمالية كل يوم، عندما نقرر مثلا ماذا نلبس، عندما ننظف البيت ونعيد ترتيب أثاثه، عندما نختار زهورا كي توضع على مائدة الطعام أو في أماكن أخرى من البيت، عندما نذهب إلى حفلة موسيقية، أو حتى نستمع إلى موسيقى معينة في البيت أو السيارة، عندما نذهب إلى فيلم سينمائي أو مسرحية، عندما نضع لوحة على حائط في المنزل، أو نقرأ رواية أو قصيدة. إن العديد من نشاطاتنا اليومية ذو طبيعة جمالية دون شك، وتعتمد هذه النشاطات في وجودها أيضا على العديد من عمليات التذوق والتفضيل الجمالي وإصدار الأحكام الجمالية التي تحدث عنها فيليب رسل F. Russell في مقال له بعنوان «الأذواق الموسيقية والمجتمع» Musical Tastes and Society، حيث عرّف الأذواق الموسيقية على أنها «التفضيلات الثابتة طويلة الأمد لأنماط معينة من الموسيقى والمؤلفين الموسيقيين والمؤدين»[٢٧].

وعلى الشاكلة نفسها، يمكننا الامتداد بهذا التعريف، فنعرّف الأذواق الأدبية في الشعر، مثلا على أنها «التفضيلات الثابتة طويلة الأمد لأنماط معينة من الشعر والشعراء»، وفي التصوير «التفضيلات الثابتة طويلة الأمد لأنماط معينة من اللوحات والمصورين»، وفي السينما «التفضيلات الثابتة طويلة الأمد لأنماط معينة من الأفلام والممثلين والمخرجين»، وهكذا بالنسبة لبقية ميادين الجمال الفنية وغير الفنية أيضا، وحيث يفترض، مثلا، بالنسبة للجماليات البيئية وجود تفضيلات معينة طويلة الأمد لأنماط معينة، من البيئة الريفية أو المدنية مثلا، مع الوعي بأن الكثير من مكونات البيئة أحيانا ما توضع ضمن طائفة الفنون، وتسمى، كما هو معروف، بالعمارة.

اقترح ماير وجود مكونين أساسيين في عملية التذوق: أحدهما هو «الذكاء الجمالي» Aesthetic Intelligence وهو المرتبط أكثر بعمليات الإدراك، وقد تصوره ذا جذور وراثية إلى حد كبير، أما الآخر فهو «الحكم الجمالي»، أو الذكاء التقويمي Evaluative Intelligence، وقد تصوره مكتسبا ومتعلما وراجعا إلى الخبرة إلى حد كبير(٢٨).

ظهر مصطلح التذوق Taste في دلالته الفنية في إنجلترا خلال القرن الثامن عشر كما يشير الناقد الكندي نورثروب فراي N. Frye (المعروف بإسهاماته المهمة فيما يسمى بالنقد الأسطوري في تفسير الأعمال الأدبية)، وذلك بعد أن ذكر أديسون أن معظم اللغات تستخدم هذه الاستعارة الخاصة من مجال الأطعمة والمشروبات إلى مجال السلوك الفني من أجل التعبير عن ملكة العقل التي تقوم بتمييز كل الأخطاء الظاهرة، وكل مظاهر الاكتمال الدقيقة في عمليات الكتابة، وقد عرّف «أديسون» هذه الملكة على أنها «ملكة الروح، التي تتنبه إلى مظاهر الجمال لدى أحد المؤلفين، وتستجيب لها بالشعور بالسرور، وتتنبه إلى علامات النقص لديه وتستجيب لها من خلال النفور». واعتقد أديسون أيضا ـ كما يشير فراي ـ أن الذوق على الرغم من أنه فطري في جانب منه، فإنه قابل أيضا للتثقيف والتهذيب من خلال القراءة والحوار والاطلاع على كتابات أفضل نقاد الماضي والحاضر، وهي وجهة من النظر يجدها فراي ـ ونجدها معه ـ صحيحة حتى يومنا هذا(٢٩).



وقد جاء في كشاف «اصطلاحات الفنون» التهانوي أن «الذوق قوة إدراكية لها اختصاص بإدراك لطائف الكلام ومحاسنه الخفية»[٣٠]، وهي وجهة من النظر تقترب كثيرا من الرؤية السيكولوجية المعاصرة للتذوق، والتي تربطه أكثر بعمليات الإدارك وما يرتبط بها من اكتشاف للمحاسن والأضداد. كذلك أشار العالم الألماني فخنر إلى أن التربية والتعليم يؤثران دون شك في عمليات التذوق وتفضيل الأفراد للأشياء الجميلة، وأن التذوق يقوم - في رأيه - على الرغم من ذلك على أساس استعدادات بيولوجية مسبقة، كما أن الشعور بالمتعة الجمالية، التي يقوم التفضيل الجمالي على أساسها، ليس مجرد استجابة فسيولوجية بسيطة، بل شعور خاص يتأثر أيضا بالذوق الشخصي Personal Taste للفرد. وعرّف فخنر التذوق بأنه «قوة النفس التي تجعلها تحب أو تكره ما يواجه المرء من أشياء»، ونظر فخنر كذلك إلى التذوق على أنه استجابة مباشرة لا تشتمل على أي نوع من التأمل، «فالمرء يحب شيئا أو لا يحبه للوهلة الأولى»[٣١]، ويتناقض هذا بالطبع مع قوله السابق بأهمية التربية والتعليم في تراكم الخبرة وتعديل السلوك.

تتدخل القيم التي يضعها المتذوق في مرتبة أعلى مما عداها في عملية التذوق والتقييم هذه، فإذا كانت القيم العليا التي ينظر من خلالها إلى العمل الفني هي القيم الفنية، فإنه سيركز أكثر على خصائص الشكل، أما إذا كانت القيم العليا التي ينظر من خلالها إلى العمل هي القيم الأخلاقية، فإنه سيركز أكثر على طبيعة المضمون. وإذا كانت هي القيم السياسية فإنه قد يركز أيضا على نوع معين من المضمون، ومن هنا تفاوتت أنماط الذوق، وأشكال النقد للأعمال الفنية أيضا، وظهرت اتجاهات مثل «الفن للفن» أو «النقد الجديد» أو «الواقعية الاشتراكية» أو «البنيوية» أو ما بعد الحداثة، أو غير ذلك من الاتجاهات، كما سنشير إلى ذلك في مواضع أخرى من هذا الكتاب.

تبدأ عملية التذوق إذن بالإدراك، وخلال الإدراك تكون هناك إحاطة بالمدركات (بصرية، سمعية... إلخ)، ثم تكون هناك محاولة للتمييز بين هذه المدركات أي تحليلها إلى مكوناتها الأساسية، ثم إعادة تركيبها في مكون كلي جديد. وتختلف طرائق الإدارك فيما بينها باختلاف الحواس، ويختلف أسلوب الإدراك البصري عن أسلوب الإدراك السمعي، فالأول يبدأ من

الإدراك الكلي للمثير، أو العمل المدرك، ثم يتجه إلى الأجزاء ثم يعود بعد ذلك إلى الكل الذي يكون كلا جديدا ، ليس هو الكل الذي بدأت به هذه العملية، أما الإدراك السمعي (سماعنا للغة أو الموسيقى مثلا) فيبدأ من الجزئيات ويقوم بشكل تركيبي أفقي (عبر الزمن)، أو رأسي عبر المكونات، وقد يتجه هنا من الأمام إلى الخلف، ومن مكون إلى آخر فيما يشبه الوثبات الإدراكية، وعلى نحو مشابه لما أشارت إليه دراسة سويف عن الشعر(٣٢)، وهكذا حتى يكتمل الإدراك الكلي للمثير، أو العمل الفني السمعي في أثناء عملية الإدراك هذه (وهي تقريبا اسم آخر للتذوق الجمالي). وتتداخل معه هنا كذلك مجموعة من العمليات المحددة للأداء، منها على سبيل المثال لا الحصر: الحساسية الجمالية Aesthetic Sensitivity، والحكم الجمالي Aesthetic Judgement، والتفضيل الجمالي Aesthetic Preference.

والحساسية على نحو خاص، هي التي تبدأ هذا النشاط، وتستمر معه. ويتوسط «الحكم الجمالي» هذه العملية، ثم يكون التفضيل هو الاستجابة السلوكية الدالة على طبيعة الحكم الجمالي الذي أصدره المرء على موضوع جمالي، وذلك من خلال قبوله أو رفضه له. هذا رأينا على كل حال، وهو رأي يقترب إلى حد ما ـ خاصة فيما يتعلق بالتفضيل الجمالي ـ مما اقترحه فؤاد أبو حطب، حين قال إن الحساسية الجمالية هي استجابة الفرد للمثيرات الجمالية استجابة تتفق على مستوى محدد من الجودة في الفن. أما الحكم الجمالي فيتعلق «بمدى اتفاق الحكم الخاص بالفرد مع أحكام الخبراء في الفن حول عمل فني بعينه»، وأخيرا فإن «التفضيل الجمالي» هو نوع الاتجاه الجمالي الذي يتمثل في نزعة سلوكية عامة لدى المرء تجعله يحب، (أو يقبل على أو ينجذب نحو) فئة معينة من أعمال الفن دون غيرها، فالتفضيل الجمالي يتعلق **بالأثر** الذي تحدثه الأعمال الفنية في **أبسط مظاهره**، أي في صورة القبول أو الرفض، الحب أو النفور(٣٣).

وقد طرح «سويف» تصورا خاصا حول عملية التذوق الفني يتفق مع القانون الأساسي للإدراك، والذي فحواه ـ هذا القانون ـ أن الإدراك يبدأ إدراكا إجماليا، ثم ينتقل إلى التفاصيل ليرتد بعد ذلك إلى إدراك الكل إدراكا واضحا ثريا. كما يتفق هذا التصور، الذي طرحه «سويف» حول التذوق، مع التصور الذي كان قد سبق له أن طرحه حول عملية الإبداع، فأشار إلى أن

القصيدة (أو اللوحة) تبدأ في نفس الشاعر (أو الفنان) ككل سديمي غامض قبل أن تتفتح عن أجزائها من خلال جهود الفنان التعبيرية.

ويقرر سويف أنه توجد لحظات لا يمكن إغفالها من خلال تشريح خبرة التذوق الفني، وربما كان أوضحها في الذهن فترة التهيؤ بكل ما فيها من جوانب وجدانية، ودينامية، وعقلية، ثم هناك أيضا الإطار الثقافي للمتذوق، والاستعدادات الشائعة لديه لإصدار أحكام تقويمية على الأعمال الفنية. وكذلك فإن خبرة التذوق في ضوء هذا التصور لا تنتهي بانتهاء الاطلاع على العمل الفني أو مشاهدته، بل تمتد فترة من الزمن بعد ذلك قد تطول، وقد تقصر تبعا لعوامل متعددة.

وإضافة إلى العوامل السابقة يؤكد «سويف» أيضا على أهمية وجود حالة من التوجه العام بتأثير المنبه الفني، وهي تلك الحالة التي تشتمل على القيم الإيقاعية والصوتية وبعض الصور، وكذلك وجود حالة من الشعور بالتوقع، والاستباق لنتيجة معينة أو أثر معين، خلال تلقي العمل الفني، وهو أمر شبيه بما يسميه علماء الجشطلت «الميل إلى الإغلاق». ويؤكد سويف أيضا على أهمية عامل التفصيل، أو القدرة على تحديد التفاصيل التي تساهم في تنمية فكرة معينة، واستمرار الربط بين هذه التفاصيل وهذه الفكرة الأصلية، وأخيرا فإنه يشير إلى أهمية عامل المرونة التكيفية، أي قدرة الشخص على تغيير الزاوية الذهنية التي ينظر منها إلى حل مشكلة معينة[٣٤].

ينطوي هذا التصور في رأينا على واحدة من أكثر المحاولات طموحا على المستوى العربي، لتقديم تصور كلي حول تذوق الفنون بشكل عام، وعلى نحو يناظر عملية الإبداع في الشعر خاصة كما قام بدراستها، وهو تصور يندرج تحت الإطار العام لنظرية الجشطلت، لكنه مازال يحتاج إلى الجهود التجريبية المناسبة للتحقق منه.

كذلك قدم «حنورة» نموذجا تحليليا بنائيا للتذوق، يشتمل على أربعة أبعاد أو أوجه، هي: البعد العقلي المعرفي ويشتمل على (عمليات الاستدلال والفهم والمقارنة)، والبعد الجمالي ويشتمل على (عمليات التقويم والتفضيل والإيقاع والميول)، والبعد الاجتماعي الثقافي والمعايير (القواعد العامة لرفض العمل الفني أو قبوله)، وأخيرا البعد الوجداني أو الذي يعبر عن درجة الرضا أو الميل إلى الانفعال بالعمل الفني، وهذا التصور قريب أيضا من تصور حنورة

للإبداع في الرواية، وفي المسرحية، وهو يقرر أيضا أن ما يجمع هذه الوجوه أو الأبعاد معا هو ما سماه «بالأساس النفسي الفعال»، ذلك الذي يحقق التوازن والتكامل بين الأبعاد السابقة، وقد أجرى حنورة عدة دراسات حول التذوق الفني لدى الأطفال والكبار، وتحقق بدرجة معقولة من هذا التصور الخاص به حول التذوق[٣٥].

وأخيرا فإننا نشير إلى أن عملية التذوق وما يصاحبها من حساسية وأحكام جمالية وتفضيل جمالي عملية تتغير متأثرة بالخبرة سواء على مستوى الفرد، أو على مستوى الجماعة، وأن هذا التغير قد يكون نحو الأفضل، أو نحو الأسوأ اعتمادا على النماذج الجمالية التي يتعرض المرء لها، واعتمادا أيضا على الأذواق السائدة في المجتمع، وعلى عمليات أخرى كثيرة بعضها تربوي. وبعضها اجتماعي وبعضها إعلامي. والفكرة المحورية التي يمكن أن تفيدنا هنا هي فكرة الانزياح، أو الانحراف Deviation كما طرحها جان كوين ـ وكما طرحت قبله لدى الشكلانيين الروس في صورتها الإيجابية ـ مؤكدا على أهميتها في تغيير الأذواق الجمالية خاصة في الشعر.

يفرق «كوين» أولا بين اللغة العادية واللغة الشعرية، حيث اللغة العادية أكثر تحديدا أو تخصيصا، بينما اللغة الشعرية لغة خاصة، مجازية، مركبة، ويأمل الشاعر ـ في رأيه ـ أن يستثير لدى القارئ فهما شكليا خاصا يختلف عن الفهم الواضح التحليلي الذي تنتجه اللغة العادية. والمستوى الخاص من اللغة الذي يريد الشاعر توصيله هو مسافة وسطى بين الفهم المحدد (اللغة العادية) وسوء الفهم أو صعوبته أو عدم مباشرته أو مجازيته (اللغة الشعرية). فالشعر يقع في رأيه عند المستوى الخاص بهذه المسافة المزاحة أو المنحرفة بدرجة معتدلة عن اللغة العادية، وإذا نزل الشاعر عن هذا المستوى اقترب من لغة الحياة اليومية، وابتعد عن لغة الشعر، وإذا ارتفع بعيدا عنه دخل في مناطق خاصة من الغموض، ومن ثم قلت احتمالات وصول رسالته الشعرية إلى المتلقين، والمسافة المزاحة بدرجة متوسطة عن اللغة العادية، هي المسافة المثالية في رأي كوين[٣٦]. وإلى مثل هذا الرأي ذهب عالم النفس برلين (كما سنعرض لوجهة نظره في فصول أخرى تالية وبخاصة في الفصل الخامس من هذا الكتاب) في حديثه عن عمليات التذوق والتلقي في الفنون التشكيلية والموسيقى.



وقد تحدث كوين كذلك عن مرحلتين مهمتين، لهما أثرهما في تغير الأذواق الشعرية السائدة: الأولى وجود الانزياح أو الابتعاد النسبي عن الشائع أو المألوف (في الكتابات الشعرية)، ثم بعد ذلك اختزال هذا الانزياح (أو الانحراف) من خلال الإحاطة بالأشكال الشعرية الجديدة وتذوقها وتمثلها حتى تصبح مألوفة، فتظهر بعد ذلك أشكال جديدة وهكذا، إن وظيفة الخطاب الشعري في رأي كوين هي تفتيت الحدود الصلبة للاستجابة العادية المباشرة للغة، وجعلها أكثر قدرة على تقبل المعنى غير المألوف للغة الشعرية.

بالطبع وجد بعض الباحثين والنقاد في تصور كوين هذا أمرا جديرا بالقبول، ووجده البعض الآخر جديرا بالنقد أو الانتقاد لأسباب عدة لا نستطيع حصرها الآن، كما اقترح بعض الباحثين السيكولوجيين مثل «مارتنديل» أو «برلين» بعض التعديلات عليه، وهي تعديلات سيرد ذكرها في مواضعها المناسبة خلال هذا الكتاب.

الخبرة الجمالية: المتعة والتقمص والمسافة النفسية

يمكن تعريف الخبرة الجمالية على أنها حالة معينة من الاندماج مع مثير أو موضوع جمالي، لا لسبب إلا مواصلة التفاعل معه، نتيجة ما نشعر به من متعة واكتشاف وارتياح أو قلق، بتأثير من هذا التفاعل. ونقول حالة معينة من الاندماج، أي درجة معينة منه، فاندماجنا أو استغراقنا، في علاقة ما، مع موضوع جمالي أحيانا ما يكون سريع الأمد، وأحيانا ما يكون ممتدا لفترة طويلة، وقد نكتفي بالتفاعل معه لمرة واحدة، وقد نعاود هذا التفاعل مرات ومرات، أما التقمص Empathy فهو - كما عرّفه ثيودور ليبس T. Lipps (١٨٥١- ١٩٤١) - شعور، لكنه على عكس المشاعر الأخرى، يشعر خلاله المرء بأنه جزء من شخص أو موضوع آخر، إن مشاعر أو انفعالات مثل الأسى والحنين والفخر تتميز عادة بأنها تكون موجودة داخل الفرد، لكن المشاعر نفسها خلال التقمص تتم معايشتها على نحو تلقائي، على أنها تتعلق بالشخص أو الشيء المدرك. ويترتب على ذلك أن تتم المعايشة مع هذا الشخص (أو الشيء) ويتم الشعور به كما لو كان توجد لديه «نفس» أو «روح» خاصة أيضا[٣٧].

ذات أمسية وفي أثناء حفلة موسيقية، بدأ المؤلف الموسيقي المعروف هكتور برليوز في البكاء بصوت مرتفع وهو جالس في مقعده، فنظر إليه شخص كان جالسا في المقعد المجاور له بتأثر واضح، وقال له: إنه يمكنه أن يذهب ويستريح قليلا خارج القاعة، وهنا تغيرت ملامح وجه برليوز ونظر إليه مندهشا وقال له: ماذا؟ هل تعتقد أنني قد جئت إلى هنا من أجل المتعة؟[٣٨].

لكن لابد أنه قد ذهب إلى هناك من أجل متعة ما، متعة خاصة يبحث عنها كل الناس في الموسيقى وفي الفنون عموما كما أشار جوردان. والشيء الغريب أن برليوز قد وجد تلك المتعة في إحساسات الكآبة والحزن المصاحبة للموسيقى، وهي الإحساسات التي نصفها عادة في حياتنا اليومية بأنها غير سارة وغير مريحة.

في النشاطات الخاصة بالحواس والأداء والاستدلال قد نجد متعة، وكذلك الحال في رؤية أعمال فنية كاللوحات والأفلام والمسرحيات، وفي سماع مؤلفات موسيقية عظيمة، وفي شم بعض العطور، وتذوق بعض الأطعمة، ولمس بعض الأشياء، في كتابتنا لمقال جيد أو قصيدة رائعة، أو حتى تركيبنا لجهاز تم تفكيكه، في حلنا لمسألة حسابية أو قضية منطقية، أو في أثناء تبادل وجهات النظر خلال مناقشة ما.

في الموسيقى قد نستمتع بالتكوينات الخاصة للحن والتآلف والإيقاع، وكذلك قد نستمتع بما يوجد في الموسيقى من انفعالية، وقد نستمتع بالمعاني الموجودة فيها، سواء كانت هذه المعاني ملازمة للصوت (متأصلة فيه)، أو يُعبَّر عنها من خلال الألحان أو الرموز الخاصة بالأداء والمشاركة. ومن ثم فالمتعة في الموسيقى تشتمل على معانٍ عدة ولذلك فهي متعة مركبة وليست بسيطة.

ويقابل كلَّ نوع من المتعة نوع من الألم، فهناك الألم الجسدي مقابل الراحة الجسدية، والمرارة مقابل الحلاوة، والرائحة المنفرة في مقابل الروائح الممتعة المحببة، والقبح مقابل الجمال، والحزن والقلق في مقابل البهجة والسكينة.

في الفكرة الكلاسيكية «القديمة» عن المتعة والألم ترتبط المتعة بحدوث الاتزان الجسمي، والألم باختلال هذا الاتزان، ويعتبر الجوع والحرمان من النوم والمرض... إلخ عوامل تعمل على ظهور اختلالات في الاتزان فتسبب الألم، أما عكس هذه الحالات فيحقق الاتزان، ومن ثم المتعة، وهذه فكرة

قريبة مما تردد لدى أرسطو وأفلاطون في حديثهما عن الاعتدال، وعدم الإفراط أو التفريط. وحالة التوازن هذه نسبية، فالشيء الذي يمكن أن يكون سارا في لحظة (الطعام في حالة الجوع) قد يكون مؤلما في لحظة أخرى (تناول المزيد من الطعام في حالة الشبع الشديد أو التخمة مثلا).

ولدى أبيقور (٣٤٢ ـ ٢٧٠ ق. م) «كان الخير الأسمى هو اللذة، ولولاها لكانت الحياة السعيدة مستحيلة. وتشمل الملذات التي كان يعنيها ملذات الجسم وملذات العقل معا. أما الأخيرة فقوامها تأمل الملذات الجسمية، وهي ليست أسمى من الأولى بأي معنى حقيقي. ومع ذلك فكلما كانت لدينا سيطرة أكبر على اتجاه أنشطتنا العقلية، فإننا نستطيع، إلى حد ما، أن نختار موضوعات تأملنا، على حين أن انفعالات الجسم تُفرض علينا إلى حد بعيد، وهنا تكمن الميزة الوحيدة للملذات العقلية. وتبعا لهذا الرأي فإن الإنسان الفاضل يحصر همه في السعي إلى ملذاته»[٣٩].

ونظر هوبز إلى الإنسان باعتباره مدفوعا بطبيعته نحو الأنانية والمحافظة على النفس وحب التمتع، وأن جميع الأشياء التي نتجنبها نبرزها كشرور أو آلام، بينما الشيء الذي ندعوه خيِّرا نسميه كذلك لأنه يشعرنا ـ إذا حكمنا عليه ـ بالرضا واللذة[٤٠].

توالت الآراء المؤكدة لمذهب اللذة عبر تاريخ الفكر الإنساني، وبرزت خاصة عندما سيطرت النزعات التجريبية والمادية والحتمية والفردية وأخلاق السعادة، أي عندما تأكد أن الخبرة الحسية هي مصدر الحقيقة، وأن الواقع إنما يتكون من المادة، التي هي في حالة مستمرة من التغير، وأن للفرد أولوية على المجتمع، إلى الدرجة التي يصبح من الممكن عندها حمل الأخلاق على مبدأ اللذة[٤١].

وتعتبر مدارس علم النفس الحديثة، وبصفة خاصة التحليل النفسي والسلوكية، من التيارات الفكرية التي أشارت إلى أهمية مبدأ اللذة أيضا، وقد أكدته مدرسة التحليل النفسي من خلال تأكيد فرويد الخاص على غريزة الحياة، في جانبها الجنسي، خاصة المرتبطة باللذة وإشباعها، وغريزة الموت باعتبارها ترتبط أكثر بالشعور بالألم. أما السلوكية فأكدت هذا المذهب من خلال إشاراتها إلى عمليات الثواب (أو اللذة) والعقاب (أو الألم) ودورها الكبير في اكتساب السلوك وتطوره.

لا يشتمل سلوك الإنسان على السعي من أجل إشباع دوافع، أو متع خارجية المنشأ Extrinsic أو مادية فقط (صيد السمك من أجل تناوله كطعام مثلا). فهناك كذلك سلوكيات تشتمل على دوافع، أو متع متأصلة ملازمة لها، أو داخلية المنشأ Intrinsic Motivation، فالصياد الذي لم يعد يحتاج إلى السمك كي يأكله أو يبيعه، قد يستمر في هذا النشاط من أجل الاستمتاع به في ذاته، كما أنه قد يحاول جاهدا بعد ذلك أن يتقن مهارات الصيد، وينوع فيها، مما يجعله يشعر بمتع أكبر كلما مارس هذا النشاط، وإلى مثل هذا النوع من المتعة المتأصلة في النشاط، أو داخلية المنشأ، تنتمي عمليات الاستمتاع بالجمال عموما، وبالفنون على وجه خاص، وهنا نكاد نقترب نوعا ما مما قاله «كانط» عن المتعة المنزهة عن الهوى.

تشير الدراسات النيورولوجية الحديثة إلى أن بعض المراكز في المخ عندما تُنشَّط، فإنها تعمل على خفض الشعور بالألم، وعلى رفع الشعور بالمتعة. وحيث تقوم خلايا عصبية في المخ بإنتاج مواد تسمى الإندروفينات Endorphins وهي تماثل الأفيون ومشتقاته من حيث التأثير، فتخفض الشعور بالألم وترفع الشعور بالمتعة، وهي تمارس تأثيرها في مراكز الألم ومساراته في المخ، فتعمل على خفض نشاطها، ومن ثم تعمل على تخفيف الشعور الخاص بالألم، إذا كان هذا الشعور موجودا فعلا، أما إذا لم يكن موجودا، فإن تأثير هذه المواد يكون مضاعفا، فالألم غير موجود، ومن ثم فإن الجانب الخاص من هذه المواد الذي كان يوجه نحو خفض الألم يتجه نحو تكوين حالة خاصة من المتعة المضاعفة قد تصل إلى حد الانتشاء. وتشير هذه الدراسات كذلك إلى الأهمية الكبيرة التي تقوم بها مادة «السيروتونين» (التي تعمل على تيسير الاتصال بين الخلايا العصبية) في إدراكنا للجمال، حيث يزداد نشاطها كما يقال عندما نتلقى خبرة جمالية أو ندرك موضوعا جماليا، أيا كان.

وتشير النظريات النيوروسيكولوجية ـ خاصة في أواخر القرن العشرين ـ إلى أنه يمكن اعتبار المخ الأمامي Forebrain للإنسان ـ بما يشتمل عليه من جهاز طرفي Limbic system وقشرة مخية أمامية جديدة Frontal Neacortex ـ مركز الانفعالات والعواطف. إنه المركز الذي يتعامل مع الجوانب غير العقلية، أو غير المنطقية (الدوافع والانفعالات) من السلوك.

يوجد هذا المخ الأمامي في مقابل أو مواجهة «المخ المفكر» The thinking Brain، الذي ينقسم بدوره إلى نصفين جانبيين شبه كرويين، لكل منهما وظائفه المختلفة، نوعا ما، عن الآخر، على الرغم من أنهما يتكاملان في كثير من النشاطات. وباختصار، فإن النصف الأيسر نصف أبولوني (وفقا لمصطلحات نيتشه) لفظي، حسابي، منطقي، استدلالي، موجه نحو البيئة الخارجية، أما النصف الأيمن (الديونيزي) فهو كلي النشاط، أو حدسي ومكاني وانفعالي وغريزي وخيالي ويهتم بالأماكن الداخلية.

وقد أشار «سمث» إلى أن لدينا حاجات سيكولوجية لإشباع هذه الأنظمة العصبية الثلاثة، وأن شعور المرء بحسن الحال، أو التوازن، أو المتعة يعتمد على التوازن بين المدخلات الحسية المرتبطة بهذه الأنظمة الموجودة في المخ (الجهاز الطرفي، والنصف الأيسر، والنصف الأيمن من المخ).

انتقد «سمث» الحركة الحداثية (أو العالمية) في العمارة، لأنها مع ولعها الشديد بالمكعبات الصغيرة، المفرغة الخالية من الزخرفة، قد نجحت في السيطرة على عدد كبير من المراكز الأساسية في العالم، وهذا التطور الخاص للأماكن المفتقرة إلى الهوية الخاصة ارتقاء تسيطر عليه - في رأي سمث - نشاطات النصف الأيسر المجردة والمنطقية. ومن ثم فهي بعيدة عن أن تكون مكانا لتوليد الإشباعات الجمالية لدى الناظرين إليها أو المقيمين فيها. فأساليب البناء في العمارة الحديثة تتجاهل المخ الطرفي (أو الجهاز الطرفي) الذي يعرف أحيانا بأنه المخ القديم أو المخ الانفعالي، وهو المخ الذي يتعامل مع الاستجابات الانفعالية والحاجات البيولوجية للإنسان أكثر من تعامله مع جوانب الدقة، والضبط القياسية في التصميمات الجمالية. إنه أيضا بمنزلة الجانب الخاص من المخ الذي يحمل الذكريات البدائية والقيم النماذجية بالشكل الذي اقترحه «يونج»، وتكون الحاجات الغلابة لهذا المخ، مدفوعة نحو الإشباع من خلال الأنماط الغريبة من الأشياء زاهية الألوان، البراقة، اللامعة، عالية الصوت، والإيقاعية، والكبيرة أو الكتلية، والمتكررة بشكل ممتع، لا بشكل يثير النفور والملل.

وباختصار، فإن الجهاز الطرفي يستجيب أكثر لنمط العمارة الذي أطلق «سمث» عليه اسم Pacer Architecture وهو النمط الذي يعتبره المعماريون الحداثيون نوعا من الابتذال والسوقية، أما عمارة ما بعد

الحداثة، فقد حاولت إشباع هذه الاحتياجات الخاصة بالمخ الطرفي الانفعالي بقدر الإمكان.

فالمواقف ما بعد الحداثية المبكرة في أوائل السبعينيات من القرن العشرين، والخاصة بـ «فنتوري» Venturi مثلا وزملائه أكدت أن المخ الطرفي يتضرر على نحو خطير من تلك المباني المحايدة الهائلة الخاصة بمدن الحداثة كما قدمها «رايت» و «لوكوربوازييه» خاصة أنه يتوق إلى البحث عن متنفسات له في أماكن أخرى عدة، قد توجد في تلال إيطاليا التي تنتمي إلى القرون الوسطى، أو في أي غابات مازالت تحتفظ ببكارتها، أو حتى في مراكز التنشيط الهائل للحواس في سهرات لاس فيجاس الليلية[٤٢].

وعلى كل حال، فإن عمليات الإشباع للمتعة الخاصة بالأعمال الجمالية عامة والفنية خاصة عمليات ترتبط بدرجة كبيرة بعملية الإشباع للتوقعات المصاحبة للاستمتاع بالعمل الفني، والتذوق، ومن ثم التفضيل الجمالي له.

إن عملية إشباع التوقعات هذه مهمة هنا أيضا، فهل تكمن توقعاتنا من العمل الفني داخله، أم تكمن خارجه؟ هل تكمن في تعبيره عن أفكار اجتماعية أو أساسية أو إنسانية تتفق مع أفكارنا وأيديولوجيتنا الخاصة، أم أننا نستمتع به في ذاته، ومن خلال التكوين الخاص له، ومن خلال الكيفية التي وضعت النغمات، أو الألوان، أو الكلمات، أو الصور من خلالها؟

إن الإبداع وكذلك التذوق مزيج من هذين النوعين من التوقعات، مع التغليب الخاص - خلال هذين النشاطين - للتوقعات الداخلية المصاحبة للاستمتاع بالعمل الفني على التوقعات التي تقع خارج هذه المتعة، وستتكرر إشارتنا إلى مفهوم «التوقعات هذا» في مواضع عدة من هذا الكتاب.

ترتبط المتعة الجمالية بالتقمص الجمالي. وقد عرَّفه ليبس على أنه نوع خاص من التقمص يحدث خلاله التفاعل الجمالي الصرف. وأن الانتباه خلال التأمل الجمالي يكون مركزا على نحو استثنائي على الموضوع، ومن ثم يتم الشعور بالتقمص الجمالي على نحو مباشر وتلقائي[٤٣].

فالمتعة، إذن، جانب ضروري من التقمص الجمالي، وقد عرّف ليبس «الجماليات» على أنها الدراسة الخاصة للجمال، وكذلك نقيضه الضمني، أي القبح. ولكنه - وعلى عكس وجهة النظر الشائعة في التراث السيكوفيزيقي المعاصر له - خاصة لدى فخنر - لم يعرف الجمال والقبح على أنهما نتائج

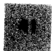
للمبادئ أو الخصائص الشكلية وحدها، بل باعتبارهما حالات خاصة، وبحيث يكون الموضوع جميلا فقط إذا تم الشعور بمتعة جمالية عند التفاعل معه.

اعتبر ليبس المتعة هي المبدأ الأعلى الذي يفوق غيره من المبادئ خلال خبرة التقمص الجمالي، ولكنه ـ على عكس ما كان شائعا ـ اعتبر المتعة مصطلحا عاما يضم تحته العديد من الخصائص الانفعالية المختلفة، لقد كان واعيا من خلال دراساته الفينومينولوجية أن المتعة ليست إطارا بسيطا للعقل، لكنها انفعال ذو تباينات كمية وكيفية عدة. إن المتعة التي يشعر بها المرء خلال موقف سار، أو مضحك (فكاهي) تختلف عن المتعة التي يشعر بها عندما يقوم بعمل إنساني عظيم، والمتعة الجمالية لها طبيعتها المميزة لدى كل فرد خاصة عند مواجهته لأحد الأعمال الفنية[٤٤].

تُحدَّد المتعة الجمالية من خلال الطبيعة الخاصة بالتأمل الجمالي، والذي يتم خلاله: التعليق أو الإيقاف المؤقت، التمايز (أو الانفصال) العادي بين المشاهد والعمل الفني المواجه له. فالمشاهد والعمل الجمالي يكونان شيئا واحدا، دون أي شعور بالانفصال بين الذات والموضوع. ولذلك فإن المتعة الجمالية متعة لا موضوع لها، إنها تنشأ من خلال تلك الوحدة الخاصة بين الشخص المتأمل والعمل الفني. وهذه المتعة الفنية ليست متعة من أجل موضوع معين خارج العمل الفني، بل هي متعة موجودة داخله. وعلى الشاكلة نفسها لا تكون المتعة مستمدة من النشاطات الخاصة بحياة المرء الداخلية، لكن من داخل هذه النشاطات ذاتها. ويسمي ليبس الشعور بالمتعة الجمالية خلال التقمص الجمالي الكامل أيضا بالتعاطف الجمالي Aesthetic Sympathy وهو تعاطف يتميز ـ كما أشار ليبس ـ بوجود حالة كيفية أو نوعية سامية ونقية وحرة على نحو ملحوظ، وأيضا جدارة شخصية وأخلاقية عظيمة.

وعلى الرغم من أن المعرفة ليست جزءا من الواقع الجمالي، فإن الشخص المتأمل ينبغي ألا يفقد معرفته الخاصة أبدا. إنه ينبغي أن يعرف معاني الكلمات من أجل أن يفهم القصيدة، وأن يكون على ألفة بالأشكال الفنية كي يتفهم اللوحة. ومن دون التفهم لن يكون هناك عمل فني كما أشار ليبس.

ويعتقد ليبس أن التقمص يرتبط بالشكل لا بالمحتوى، ولذلك فليس هناك من فرق حاسم بين الجسد الحقيقي، والتمثيل الصوري أو الفني له، ما دام



يتم إدراكهما على نحو مماثل خلال التأمل، لكن الشكل الفني وحده لا يجعل من الموضوع الجمالي شيئا جميلا. إن الشكل يكون جميلا عندما يحتوي على موضوع يمتلئ (أو يزخر) بالحياة. ويمكن أن نقتفي حيوية الشكل - في رأيه - بأن نعود إلى حركة الخطوط أو الأطر المحيطة بالأشكال.

إن الخط البسيط ليس هو الخط الساكن، أو هو لا يشبه تماما الخط الساكن، لكنه خط يمتد من طرف إلى طرف، أو حتى يمتد من منتصف الخط نحو طرفيه. والخط الرأسي يمتد من أعلاه إلى أسفله، (أو من قمته إلى قاعه) أو من القاع إلى القمة، وكل حركة فردية يكون لها هنا طابعها الخاص المميز، وتتم معايشة مثل هذا النشاط المكاني لأحد الخطوط، تتم على أنه حركة مباشرة موجهة تحددها «الروح الداخلية أو النفس الداخلية» لهذا الخط[٤٥].

كذلك أكد ليبس على أهمية مبدأ الميل إلى الوحدة والبساطة في الإدراك والمعرفة عامة وفي التأمل الجمالي خاصة، وهو المبدأ الذي سيظهر على نحو بارز بعد ذلك في كتابات علماء الجشطلت عامة، ولدى أرنهايم في تفسيره لعمليات الإدراك الفني خاصة.

الجدير ذكره أن التصور الجشطلتي حول التعبير تصور وثيق الصلة بنظرية التقمص، أو المشاركة الوجدانية التي قدمها ثيودور ليبس T. Lipps في أواخر القرن التاسع عشر، وأوائل القرن العشرين، وكانت نظرية التقمص هذه امتدادا للنظرية الترابطية، ومن أجل التعبير عن الموضوعات غير الحية، فعندما أنظر مثلا إلى الأعمدة الخاصة بأحد المعابد القديمة فإنني أعرف من خلال خبرتي السابقة نوع الضغط (أو الثقل) الذي يقع عليها، والضغط المقابل الخاص بهذه الأعمدة أو الذي يحدث بداخلها، وأيضا من خلال خبرتي السابقة أستطيع أن أتصور أو أن أشعر بأنني في موضع هذا العمود، وأنني أخضع للقوى نفسها التي يخضع لها، وأن التأثيرات التي تقع عليه يمكن أن تقع عليّ أو بداخلي، ومعنى هذا أنني أسقط مشاعري على هذا العمود، من خلال هذه الإحيائية، أي منح الشيء تعبيرا حيا خاصا. وقد قرر ثيودور ليبس أن هذه المشاركة الوجدانية تقوم على أساس الترابط Association فالشيء الحقيقي - كما قال - هو أن نوع الترابط موضع الاهتمام هنا يقوم على أساس الربط بين «شيئين ينتمي كل منهما إلى الآخر،

أو يُدمجان بالضرورة بحيث يصبح أحدهما معطى بشكل مباشر من خلال الآخر أو بداخله» (٤٦).

لكن ليبس يبدو أنه أدرك ـ كما أشار أرنهايم ـ هذه الضرورة الداخلية على أنها مجرد علاقة عابرة أو ربط عارض بين موضوعين، وذلك لأنه قام بعد ذلك بالإنكار الواضح لإمكان وصف العلاقة بين التعبير الجسمي عن الغضب والخبرة النفسية التي تكون موجودة لدى الشخص في حالة الغضب، على أنها «ترابط خاص بالتماثل أو الهوية المشتركة Identity أو الاتفاق».

ولم ير ليبس أي علاقة ضمنية، أو داخلية ما بين المظهر الإدراكي والقوى النفسية والطبيعية التي تقف خلفه، لكنه، على كل حال، قد رأى ذلك التشابه البنائي ما بين القوى الطبيعية و القوى النفسية في سياقات أخرى. فهو قد لاحظ مثلا أن «التمثيلات» المتعددة لنشاطاتنا المختلفة، والتي تشتمل على القوى والدوافع والميول التي تنشط بشكل حر أو تُقمع، والتي تخضع لآثار خارجية، والتي تتغلب على المقاومة، وكذلك التوترات المستثارة، والتي تُحل أو تُخفض بين الاندفاعات... إلخ، إن كل هذه القوى وآثارها تظهر في شكل طرائقنا الخاصة في السلوك، وكذلك أنواع النشاطات التي تقوم بها.

التقمص إذن ـ في رأي «ليبس» ـ هو الخطوة الأولى في الإدراك الجمالي والخبرة الجمالية، إنه يعني الحياة كما أشرنا«داخل العمل الفني»، أي الحياة خياليا وجماليا في العمل الذي أبدعه الفنان. ويرتبط مفهوم المسافة النفسية Psychical distance بمفهوم التقمص، وذلك لأن هذه المسافة تحدد مقدار التقمص المرغوب فيه في مناسبة جمالية معينة، أي ما مقدار ما ينبغي أن نستغرق فيه أو نندمج فيه من نشاط عندما ننظر إلى أحد الأعمال الفنية. وما مقدار ما نستطيعه، أو ما ينبغي أن نقوم به من اندماج، أو توحد مع الشخص، أو الأشياء التي يمثلها العمل الفني؟

قبل أن نجيب عن الأسئلة ينبغي أن نضع في اعتبارنا كيف يعمل التقمص، ما الآلية (أو الميكانزم) التي يعمل من خلالها؟

وفقا لما ذكره ليبس، وأشرنا إليه سابقا، فإن التقمص هو نوع من الإسقاط السيكولوجي للذات على العمل الفني، وهذا الإسقاط يمكن المشاهدين، أو المتلقين من المشاركة في الانفعالات التي يدركون تعبيرا معينا عنها في الفن، أو من خلاله.

وخلال هذه الخبرة نشعر بنوع من القرابة الروحية مع الأشخاص والأماكن والموضوعات المبدعة فنيا. وما الذي يؤدي أو يسبب هذه المشاركة أو هذا الإحساس بالقرابة؟ إن ذلك يرجع إلى أن الأشكال الفنية تشتمل على خصائص تشبه العدوى سريعة الانتشار - كما يشير ليبس - نقوم بالتقاطها والبناء عليها، ويكون لدينا تحكم بسيط أو قليل في هذه العملية. فالأشكال الموجودة في الموضوع الفني تومئ لروح المتلقي، وهذه الروح تستجيب بدورها من خلال إسقاط قيمها على الأشكال الفنية. وهكذا، فإن المتلقي والموضوع الفني يقوم كل منهما بتغذية الآخر، أو يقتات كل منهما على الآخر. ووفقا لما قاله عالم نفس آخر وهو كارل جروس Karl Gross فإن التقمص أقل روحانية أو سيكولوجية مما اعتقد ليبس، إنه ينشأ من خلال المحاكاة الداخلية. وهو نوع من النشاط العصبي العضلي أو الحركي الذي يحدث عندما ننظر إلى العمل الفني. فنحن نجد أنفسنا نضرب بأقدامنا ضربات خفيفة عندما نستمع إلى إيقاعات موسيقية معينة، أو نصر على أسناننا عندما نشاهد أحد أفلام الرعب، وهذا يعتبر من النشاطات أو ردود الأفعال الحركية. ومثل هذه الاستجابات السيكولوجية هو ما يولد الانفعالات التي «يراها» المتلقي في العمل الفني(٤٧).

بالطبع، فإن تنظيم الفنان الخاص للأشكال الفنية هو ما يتيح الفرصة لحدوث مثل هذه الاستجابات الفسيولوجية، لكن الاستعداد الجسمي والسيكولوجي الخاص لدى المتلقي هو كذلك ما يقوم بدور كبير في النشاط الجمالي وهذا ما حاول إدوارد بوالو أن يوضحه.

يستفيد بوالو على نحو واضح من فكرة أرسطو عن التطهير غير الضار في الدراما، لأن أحداثها تقع على مسافة منا. كما يستمد العديد من الأفكار من كانط، ففكرة المسافة اعتبرها «روس» مثلا نوعا من التصوير الدرامي لتمييز كانط بين «بهجة الفن المنزهة عن الغرض»، وذلك «السرور المثير للاهتمام، الذي نستمده من أمورنا العملية الناجحة». إن هذه القضية تتعلق في جوهرها، باستقلال الفن عن النواحي العملية للحياة، وقد كان الحل الذي قدمه بوالو موفقا لأنه نجح في حل مشكلة استعصت على الكثيرين. لقد أشار إلى ضرورة عدم النظر إلى العمل الفني على أنه موضوع عملي، حتى لو كان يتكون كله من مواد حياتية عادية كما في حال «النحت الحديث» مثلا(٤٨).

عرف «بوالو» المسافة النفسية على أنها مسافة توجد بيننا كـ «ذات» وبين حالاتنا الوجدانية، واستخدم بوالو كلمة «الوجدان» بمعناها الواسع، كي يشير من خلالها إلى الإحساس والإدراك والانفعالات والأفكار(٤٩).

وحيث إن الحالات الوجدانية (بهذا المعنى) تتعلق بمصادر تؤثر فيها توجد في العالم الخارجي، فإن المسافة النفسية ستظهر غالبا كمسافة توجد بين ذات المشاهد أو المتلقي والموضوع أو الشيء الذي يثير الانفعالات أو الأفكار بداخله.

واستخدم «بوالو» المثال الخاص بما يحدث عندما يوجد المرء في طقس ضبابي وسط بحر عاصف، وذلك من أجل توضيح مفهوم المسافة النفسية بوصفه مميزا بين الاتجاه الجمالي والاتجاه العملي. فوجود الضباب الكثيف أمام المرء وهو في البحر يمثل خبرة غير سارة، إنه ينذر بالخطر وفقدان التوجه ومن ثم تزداد مشاعر الخوف والمشقة والرعب. يحدث هذا فيما يتعلق بالاتجاه العملي أو الواقعي، أما التحول من هذا الاتجاه إلى الاتجاه الجمالي فيغير هذا المشهد الحسي على نحو جذري.. فعندما لا يكون هناك خطر كامن يحدق بالمرء تكون هناك حال من التأمل المصحوب بالابتهاج لهذه الحال الداكنة المعتمة الخاصة بالضباب والتشكيلات المتنوعة له. ومن ثم يتراجع الخوف وتتقدم البهجة. وهذا التحول ـ من خلال هذه المسافة ـ في أثناء الاتجاه الجمالي، هو ما يميز هذا الاتجاه عن الاتجاه العملي، ذلك الذي تتلاشى فيه هذه المسافة، ومن ثم تحل حاجاتنا وأهدافنا الشخصية محل تلك المسافة «الموضوعية» الضرورية، التي تسمح بالتأمل والبهجة خلال اتجاهنا الجمالي.

أشار «بوالو» كذلك إلى أن المسافة هي علامة مميزة لأكثر الخطوات أهمية خلال الإبداع الفني، وأنها يمكن أن تفيد في وصف ما يسمى بشكل عام بالمزاج الفني Artistic Temperament.

من خلال هذه المسافة يتم الفصل النسبي بين الموضوع الفني، من ناحية، وما يتسم به من جاذبية، من ناحية أخرى. لكن هذه المسافة هي أيضا ما تجعل من إدراك الموضوع الجمالي ـ من خلال التأمل له، بل ومن وجود هذا الموضوع أيضا ـ أمرا ممكنا.

هذه المسافة هي ما يجعل تعاملنا مع الشخصيات الفنية مختلفا عن تعاملنا الشخصيات المماثلة لها في الواقع، فهذه المسافة هي التي تعطي

الشخصيات الدرامية، في المسرح مثلا، مظهرا غير واقعي، وتعطي الشخصيات الواقعية في الحياة مظهرا غير فني، وحيث يكون اتجاهنا في الحالة الأولى جماليا، (حين توجد هذه المسافة)، وفي الثانية عمليا (حين تنتفي هذه المسافة).

ويشير بوالو إلى أنه إذا وجد شخص يشعر بالغيرة الشديدة على زوجته، وحدث أنه كان يشاهد الآن مسرحية «عطيل» لشكسبير التي تقوم على أساس التجسيد الخاص لهذا الانفعال، فإن هذا الشخص لن يستطيع أن يستمتع بهذا العمل الفني، ما لم يكن قادرا على وضع مسافة بين الحدث الخاص بالمسرحية التي يشاهدها من ناحية، وأمور حياته الخاصة من ناحية أخرى.

ويحدث الشيء نفسه لدى الفنان، فهو يستطيع إثبات جدارته كفنان من خلال تشكيله لخبرة شخصية على نحو مكثف أو عميق، لكنه لن يستطيع أن يقوم بالصياغة، أو التشكيل الفني البارع مالم يكن قد اتخذ مسافة بينه وبين خبرته الشخصية الخاصة. ومن هنا كان ما يقوله عديد من الفنانين من أن عملية التشكيل الفني كانت بالنسبة لهم نوعا من التطهير، وسيلة للخلاص من مشاعر وأفكار كان يتم الشعور بها دائما على أنها نوع من الإلحاح غير المريح. وفي هذا يتمثل أيضا فشل الإنسان العادي في أن ينقل، على نحو مناسب، إلى الآخرين انطباعاته ومشاعره الخاصة بالفرح أو الأسى، فالدلالة الشخصية للحدث تجعل من الصعب بالنسبة له أن يشكل هذه المشاعر، أو يعرضها بحيث يشعر الآخرون ـ مثله ـ بكل المعاني أو عناصر الحيوية التي تتجسد، من خلالها هذه الحالات بداخله. إن ما يهم في كل من التذوق والإبداع ـ في رأي بوالو ـ وما يكون مرغوبا أكثر، هو وجود مسافة أو ابتعاد بين الذات والموضوع، أو المشاهد والعمل الفني، دون أن يحدث اختفاء لأحد الطرفين بالنسبة للآخر. فهناك مسافة نفسية مناسبة لكل فرد ولكل موقف ولكل نوع فني، وهي تختلف في حالة التذوق عنها في الإبداع.

يتمثل أحد إسهامات «بوالو» الأساسية في تحديده للعوامل التي تزيد أو تقلل من المسافة، وقد حاول أن يفسر المبادئ الجمالية أو عوامل المسافة التي تتحكم في علاقات التقمص الخاصة بالمتلقي مع العمل الفني، فأشار إلى أن مجموعة من هذه العوامل الخاصة بالمسافة هي مجموعة أسلوبية،

ففي الفن الواقعي (الصور الفوتوغرافية مثلا) تقل المسافة (فيزيد التقمص، وتقل المتعة) بينما في الفن عالي التجريد (لوحة لموندريان مثلا تزيد المسافة، ومن ثم يقل التقمص وتقل المتعة الجمالية أيضا. وتقلل أنماط الفن ذات الأشكال الإنسانية (كالرقص والمسرح) من المسافة (فيزيد التقمص) بينما الأنماط الأخرى من الفن التي لا تحضر فيها هذه الأشكال على نحو مباشر (كالعمارة ونواتج التصميم) تزيد المسافة (فيقل التقمص). بعبارة أخرى، فإن التعرف الواضح - خاصة على الأشكال الإنسانية - يميل إلى تعزيز التوحد، أو الاندماج الذاتي، وإن كان هذا قد يتم، أحيانا، على حساب المتعة الجمالية.

وهناك مجموعة أخرى من العوامل الخاصة بالمسافة، هي عوامل خاصة بالاتجاهات، فالمتلقون أصحاب الاهتمامات العملية، بما يعرضه أو يقدمه العمل الفني، قد يفقدون الانفصال أو المسافة، إنهم يصبحون قريبين بدرجة كافية من الموضوع Under- distanced. فعندما ينظرون إلى موضوع فني، يكون اهتمامهم موجها أساسا إلى أهدافهم وحاجاتهم الشخصية، ولذلك فإنهم يفقدون المشهد الخاص بالعوامل الفنية المميزة للعمل والتي تعطي له قيمته الجمالية. وعلى العكس من ذلك، فإن المتلقين ذوي الاهتمام الشخصي المحدود أو المعدوم، يميلون إلى أن يكونوا بعيدين بدرجة كافيةOver-distanced، إنهم يهتمون على نحو ضئيل تماما بالشكل، أو القيمة، أو الموضوع الخاص بالعمل الفني، ولا يكون اندماجهم الذاتي في العمل الفني قويا بدرجة كافية لإنتاج استجابة جمالية. إن مثل هؤلاء المتلقين يمكن أن يصبحوا هم أنفسهم السبب في شعورهم الخاص هذا بالملل. إذن ما مقدار المسافة المثالي المطلوب، أو ما مقدار الاندماج الذاتي المطلوب في العمل الفني؟ يقول بوالو: «إنه الابتعاد بدرجة كافية دون الاختفاء». وهذا يبدو معقولا. فالاقتراب الشديد قد يجعلنا نشعر بالخبرة الخاصة بالتشوش، أو الارتباك العقلي فيما يخص العلاقة بين الفن والحياة، وعند الطرف الآخر، أي الابتعاد الشديد، قد نستسلم للملل أو اللامبالاة.

وقانون بوالو حول المسافة هذا قصد به أن يمنحنا الأفضل من الخبرة الجمالية، فنحن نحصل على الإشباع من رؤيتنا للروابط بين العمل الفني، مستويات حياتنا أو واقعنا المختلفة، وفي الوقت نفسه قد نحصل على متعة



من خلال رؤيتنا للكيفية التي يقوم من خلالها الشكل، والأسلوب، والتكنيك الفني بخلق هذه العلاقات، أو تكوينها.

وفيما يتعلق بالموسيقى، مثلا، أشار بوالو إلى أن الموسيقى الكلاسيكية تبدو بالنسبة للكثير من الناس ذات مسافة بعيدة بالنسبة لهم، أما الموسيقى الخفيفة فتبدو سهلة المنال إلى درجة خفضها للمسافة بينها وبينهم إلى حد كبير، وبحيث قد تتوقف أحيانا عن أن تصبح فنا، بل نوعا من التسلية فقط. ومن المهم تقريب المسافة ـ من خلال الخبرة والتعليم ـ في الحالة الأولى وإبعاد المسافة ـ من خلال التأمل ـ في الحالة الثانية. فالموسيقى تمتلك ـ دون شك ـ كما قال ـ طبيعة حسية مؤثرة، ويبدو أن التنبيه السيكولوجي والعضلي الخاص بالتآلفات والعناصر الإيقاعية في الموسيقى، هو ما يفسر ذلك مستوى التباعد في المسافة (بالابتعاد الزائد في حالة الموسيقى الكلاسيكية، والاقتراب الزائد في حالة الموسيقى الخفيفة)، إضافة إلى وجود ميل متزايد لدى عديد من الأفراد غير ذوي الخبرة بالموسيقى إلى التنشيط (بداخلهم) لسلسلة من الأفكار غير المترابطة التي تتبع مسارا خاصا، من الميول والرغبات الذاتية الشبيهة بأحلام اليقظة ذات الطبيعة الشخصية، مما يؤدي إلى عزلهم، أو إبعادهم، عن الطبيعة الحقيقية للموسيقى في الحالة الأولى، ويؤدي إلى استغراقهم الزائد في الموسيقى، فتختفي خصائصها المميزة في الحال الثانية أيضا.

أما فيما يتعلق بالعمارة فيشير بوالو إلى أن العمارة تحتاج غالبا إلى مسافة كبيرة، وكثيرا ما لا يتذوق الناس العمارة على نحو مناسب لأنهم يركزون على النواحي الزخرفية أو التزيينية لها، ويخلطون أيضا بين المبنى (المادي) والعمارة كعمل فني، ومن ثم يغلبون الأغراض النفعية على الأغراض الجمالية.

وأخيرا يشير بوالو إلى أن كل الفنون تحتاج إلى حد Limit معين للمسافة، عنده يصبح التذوق الجمالي ممكنا، وأن هذا «الحد» يتمثل على نحو خاص في تلك «الصياغة السيكولوجية لخاصية عامة مميزة للفن» ألا وهي: أنه ينبغي أن يكون ذا طبيعة «غير واقعية»، بل أن يكون أيضا «ضد الطبيعة الواقعية للأشياء» وأن ذلك ينبغي أن ينطبق على كل الأشكال الفنية، حتى تلك التي تدعي أنها تتبع المذاهب الطبيعية والواقعية. إنها ينبغي أن تتخذ مسافة مناسبة من الواقع، إن ذلك هو ما يؤكد الطابع

«الفني» للفن، وهو طابع غير واقعي وغير طبيعي، بل يشتمل على درجة معينة من الاصطناعية أو الصناعة.

الخبرة الجمالية إذن هي حالة من التفاعل الجدلي والحركة البندولية بين الاقتراب (أو التقمص أو الاندماج) والابتعاد (أو المسافة). إنها تكون هنا كما يشير فيلهم فورنجر W.Worrinqer نوعا من «الاستمتاع الذاتي المتموضع، أو المتجسد في موضوع جمالي«وهذا الاستمتاع الجمالي يعني أنني استمتع بنفسي موجودا في، أو من خلال موضوع حسي، يختلف عن ذاتي، من أجل أن أتجسد أنا فيه أو أتقمصه». وما أتقمصه أو أتوحد معه هو، بشكل عام، تلك الحياة الموجودة في هذا الموضوع الجمالي، والحياة هي الطاقة أو النشاط الداخلي، وهي السعي والإنجاز والنشاط الخاص بالإرادة والصورة المكتملة لها، على نحو خاص» (٥٠).

كثيرا ما يشار إلى بوالو في الدراسات السيكولوجية الجمالية، لكنه ـ ولسوء الحظ ـ لم يلهم إلا عددا قليلا من الدارسين بعده (٥١).

أما فكرة «التقمص» أو المشاركة الوجدانية فهي تتردد في كتابات فلاسفة ونقاد وعلماء نفس كثيرين، أمثال كولنجوود وفرويد وبرلين وجاردنر وايزر وغيرهم.

في الصياغة التحليلية النفسية لفكرة التقمص حل مفهوم التوحد Identifiction محله. واستخدم فرويد ولاكان وميتز وباودري وغيرهم هذا المفهوم بطرائق متنوعة، لكنها متفقة في جوهرها. وبشكل عام يشير هذا المصطلح إلى عملية التمثل Assimilation التي يقوم بها شخص آخر، سواء بشكل كلي (التوحد مع هذا الآخر ككل) أو بشكل جزئي (التوحد مع خاصية معينة تتعلق به). وقد نظر فرويد إلى التوحد على أنه يشتمل في جوهره على شكل من أشكال التكوين للذات، على «مثال» شخص آخر (الطفل ووالده مثلا). ويعتبر هذا التصور أيضا، هو المميز لتلك العلاقة الانفعالية التي تنشأ على نحو مبكر بين الذات (الطفل مثلا) وموضوع معين (لعبة معينة مثلا) كما أشار إلى ذلك أصحاب نظرية العلاقة بالموضوع، كما سنعرض لهم في الفصل الثالث من هذا الكتاب. ويعتبر هذا التصور أيضا هو المميز لعلاقة التوحد باعتبارها العلاقة المركزية في عملية المشاهدة والتذوق، في السينما والمسرح خاصة، وفي الفن عامة، كما أشارت نظرية التحليل النفسي (٥٢).



لكن الشيء الجدير ذكره هنا أن نظرية التحليل النفسي تعتبر التوحد الذي يحدث مع الشخصيات في مسرحية أو رواية أو فيلم نوعا من التوحد الثانوي، أما التوحد الأولي فيحدث مع شخصيات من الواقع بشكل كلي أو جزئي، كما أن هذا التوحد بالمعنى التحليلي النفسي، يكون متعلقا بعمليات لا شعورية، أكثر من تعلقه بعمليات خاصة بالتأمل - كما كانت الحال بالنسبة لبوالو - أو بعمليات معرفية أخرى كالتعرف، والفهم، والتفضيل، والذهاب إلى ما وراء الفهم من خلال التقييم الخاص والاستجابة الانفعالية والمعرفية للسمات الخاصة بالشخصية الفنية (في حالة السينما والمسرح والرواية خاصة).

وقد أشارت إلى مثل هذا الفهم الأخير تلك النظرية التي اقترحها موراي سمث M. Simith حول التعاطف Sympathy والذي فضله كمصطلح بدلا من التقمص Empahy في عملية الإدراك والفهم والتذوق في الأدب، ولفنون الأداء على نحو خاص. فالتعاطف مع شخصية معينة في عمل فني لا يقوم على أساس المماثلة، أو المحاكاة لحالتها العقلية، أو الانفعالية التي تحدث أمامي، ولكن على أساس قيامي - بدلا من ذلك - بفهم هذه الشخصية ولمساتها وخصائصها المميزة، وكذلك التعرف على السياق الذي توجد فيه، ثم سيكون عليّ، بعد ذلك، أن أصدر حكما متعاطفا معها أو ضدها - دون أن أندمج معها - وأستجيب في الوقت نفسه بطريقة انفعالية مناسبة، كرد فعل لعمليات التقييم الخاصة التي أقوم بها للحدث، وأيضا للتطورات التي تحدث للشخصية، وللسياق الخاص بها (٥٣).

الألفة والتفضيل

هناك رأي شائع في الدراسات السيكولوجية يقول إن الجدة (أي كون المثير جديدا) هي ما تستثير، في الوقت نفسه، حالة خاصة من حب الاستطلاع (أو الفضول) وكذلك حالة من الخوف لدى الكائنات الحية. ويقول هذا الرأي كذلك إن التعرض المتكرر للمثيرات الجديدة تتولد عنه حالة من الألفة بها، ومن ثم يتم التغلب على حالة الخوف الأولى المرتبطة، بها وينتج عن ذلك ما يسمونه بـ «تعلم التعرض» Exposure Learning؛ أي الرغبة في

التعرض أو الفحص للمثير الجديد، ومن ثم حالة من الارتقاء في عملية الاتصال بالموضوع الجديد والتفضيل له(٥٤).

وليس هناك مبرر لاستثناء البشر من قبل هذا التصور، ولا من الاستبعاد لتعميمه على تفضيلنا للأعمال الجمالية كذلك.

وهكذا فإن واحدا من العوامل المؤثرة، أو التفضيلات الجمالية هو وضع العمل المثير للإحساس الجمالي على متصل - أو بعد - الجدة / الألفة. وكما يشير برلين إلى حالات مميزة عدة؛ فعندما يكون المثير الجمالي غير مشابه لأي شيء سبق لنا أن واجهناه، تكون الجدة مطلقة. لكننا عادة ما نتعامل مع الجدة النسبية، أي مع تركيبات غير مسبوقة، لكنها تتكون من عناصر سبق لنا إدراكها في الماضي.

وفي كل الحالات فإن الجدة يقال إنها تعمل على إحداث الاستثارة بدرجة معينة، ورغم أن بعض المثيرات الجديدة تستثير استجابة نفور (أو عدم تفضيل) خاصة إذا كانت مثلا غامضة تماما، أو لا تتفق مع الذوق العام للفرد، أو المجتمع؛ فإن بعضها الآخر - والتي كانت في وقت معين جديدة نسبيا بالنسبة إلى الشخص لكنها أصبحت مألوفة بعد ذلك - قد يتم تفضيله أيضا، وذلك لأنها تكون قد فقدت خاصية الملل المرتبطة بالألفة الزائدة. ومن أجل هذا السبب فإن الأعمال الفنية التي ترى أو تسمع في فترات متباعدة قد تكون مريحة جماليا بدرجة عالية مقارنة بالتي ترى أو تسمع على نحو متكرر.

يمكن أن تختلف الألفة في طبيعتها كذلك، فرغم أن بعض عناصر التشكيل للمثير الجمالي قد تكون مألوفة، فإن عناصر أخرى قد تكون أقل ألفة، أو غير مألوفة، ويمكن أن يحدث هذا عند أي حاسة من الحواس. فالصورة الفوتوغرافية قد تشتمل على عناصر مألوفة، وعناصر غير مألوفة، واللحن المعروف جيدا قد يسمع بإيقاعات أو تآلفات جديدة. وقد قيل في الماضي إن هذا التباين، أو «الوحدة في التنوع»، يضرب بجذوره في عمق خبرة التذوق الجمالي، وكذلك إن هذا التباين في موضوع أو فكرة أساسية Theme مألوفة قد يكون هو ما نحتاج إليه فعلا، لمنع ذلك الشعور بالألفة، أي لمنع ذلك الشعور الذي ينتج عن ضعف الجدة أو تلاشيها، ثم يستمر في ضعفه الذاتي بعد ذلك (٥٥).



من الصعب، بالطبع أن نضع في اعتبارنا التفضيلات الجمالية، في مواقف الحياة الواقعية من خلال الإشارة فقط إلى الألفة، وأن نهمل آثار عوامل مثل خصائص التركيب، والقدرة على إثارة الاهتمام الخاص بالأشياء التي نحكم عليها أو نتذوقها أو غير ذلك من العوامل الفردية والثقافية.

قدم الباحث زاجونك «فرض مجرد التعرض» Mere exposure hypothesis، ويقول هذا الفرض إن مجرد تعرض الفرد بشكل متكرر لمثير معين، هو شرط كاف لتعزيز اتجاه هذا الفرد نحو هذا المثير. ويمكننا أن نجد جذور هذا الفرض لدى وليم جيمس وجوستاف ڤيودور فخنر، لكن زاجونك كان هو أول من قام بفحصه تجريبيا بدرجة كافية خاصة على الكلمات وبالنسبة للغات عدة، ثم امتد به ومعه باحثون آخرون إلى فنون أو وسائل فنية أخرى. على كل حال، فإن بعض الباحثين قد توصلوا إلى نتائج تختلف عن فرض «مجرد التعرض» هذا، فقد قرر برلين مثلا أن الأعمال الفنية التمثيلية أو التجريبية البسيطة، قد تم تقديرها أو الحكم عليها بشكل متكرر على أنها أقل تفضيلا مع تزايد عمليات العرض لها، ووجد باحثون آخرون أن الاطفال قد أعطوا تقديرات إيجابية دالة على التفضيل للأنماط الهندسية غير المألوفة أكثر من الأنماط المألوفة.

كذلك أشارت دراسات أخرى إلى حدوث ارتفاع في التفضيل، «في البداية» عندما تكون هناك «درجات»؛ درجة متوسطة (أو معتدلة) من الألفة، ثم يعقبها هبوط في التفضيل، مع تزايد الألفة. ووفقا لنظرية «تنافس الاستجابة» كما طرحها هاريسون Harrison العام ١٩٦٨ فإن المثير غير المألوف عادة ما يشتمل على عناصر مذكّرة Reminiscent بتشكيلة أو مجموعة متنوعة من المثيرات أو الخبرات التي سبق أن تعرضنا لها. وإن هذه العناصر تستصدر بشكل عام مجموعة من الميول السلوكية والمعرفية المتنافرة أو المتعارضة. وهذا الوجود - معا - لميول استجابية غير قابلة للامتزاج بشكل تكاملي في البداية يقال إنه تنتج عنه حالة دافعية تنفيرية Aversive تؤدي في البداية إلى سلوكيات سلبية، ومن ثم إلى عدم تفضيل لهذا المثير. أما التعرض التالي فيؤدي إلى إعادة التشكيل للجوانب المعرفية الخاصة بالمثير الجمالي، ومع تزايد التعرف عليه، وكذلك المعرفة حوله



وحول مكوناته تتغلب عوامل التفضيل على عوامل النفور، ومن ثم يوضع هذا المثير الجمالي في إطار تصوري جديد له معناه الخاص.

ويؤدي خفض تنافس أو تصارع الاستجابات السلبية والإيجابية المتنافسة - والراجعة في البداية إلى الغموض أو سوء الفهم - إلى تزايد التفضيل لهذا العمل الفني من خلال تناقص عوامل النفور منه أو عدم التفضيل له [٥٦].

توجد افتراضات نظرية أخرى تقول إن التعرض للمثيرات الجمالية ينتج عنه اثنان من الميول المتعارضة ذات الآثار الإيجابية والسلبية معا، فقد أشار برلين إلى أن التعرض للعمل الفني ينتج عنه ما يسمى بأثر التعود Habituation effect أو اختزال حالة الحيرة المعرفية أو عدم التأكد Reduction of uncertainty الأولية، مما يؤدي إلى تزايد التفضيل له. لكن تزايد التفضيل يؤدي أيضا، إلى ما يسمى بأثر التشبع، أو الملل Satiation or boredom effect والذي يكون تأثيره في التفضيل سلبيا بعد ذلك.

فعندما يكون المثير الجمالي غير مألوف، أو جديدا، تسود الرغبة في التعود عليه، ومن ثم يؤدي التعرض أو الألفة إلى تزايد التفضيل له. أما عندما يصبح هذا المثير مألوفا، فإن التشبع به يتصاعد، ومن ثم يؤدي التعرض الإضافي له إلى تناقص التفضيل الخاص به.

وإذا كان المثير الجمالي بسيطا، فإن فترة التعود هذه ستكمل دورتها بعد عدد قليل نسبيا من مرات التعرض، ومن ثم ستكون النزعة السائدة تجاهه هي انخفاض التفضيل. أما إذا كان هذا المثير مركبا فإن ذروة منحنى التفضيل قد لا يتم الوصول إليها إلا عبر عدد كبير من عمليات التعرض، ففي كل مرة نكشف جانبا مميزا من العمل الفني، وهكذا حتى نصل إلى حالة من التشبع به ثم يحدث تناقص في عمليات التفضيل له[٥٧].

هذا مع ضرورة الوعي بأن أعمالا فنية، هي ما نطلق عليها اسم «الروائع» نظل في حالة تفضيل لها مهما تعددت مرات تعرضنا لها بالقراءة، أو الاستماع، أو المشاهدة. وإن كان زاجوانك ينصح في هذه الحالة بجعل عملية التعرض لهذه الأعمال موزعة عبر الزمن، أي ليست متواصلة، أو على فترات متقاربة، بل على فترات متباعدة، حتى تتناقص عوامل الألفة بها، ومن ثم الملل، وتتزايد عوامل الرغبة في التعرض والاكتشاف لها من جديد، ومن ثم الاستمتاع الجمالي بها [٥٨].



الأسلوب والتعبير:

في التراث اللغوي العربي تطلق كلمة (الأسلوب) على الطريق إذا امتد على استقامة واحدة، فكل طريق ممتد هو أسلوب كما يشير «الزبيدي» في «تاج العروس». ويقول الزمخشري في « أساس البلاغة» سلكت أسلوب فلان أي «طريقته»، ومن هنا جاءت تسمية العرب «للسطر من النخيل» أسلوبا[٥٩].

أما المفكر وعالم النبات الفرنسي الشهير جورج بوفون (١٧٠٧ ـ ١٧٨٨) والذي كان مهتما بالأدب، فيقول في مقالة شهيرة له بعنوان **مقال في الأسلوب**: «ليس الأسلوب إلا النظام والحركة اللذين يضع المرء فكره في إطارهما، فإذا ما قيدهما وضيقهما، فسوف يكون الأسلوب مغلقا، متوترا، مقتضبا، وإذا ما تركهما تتوالى حركتهما في هدوء، ولا يلحق بهما إلا ما كان وثيق الصلة من الكلمات أيا كانت أناقتها، فسوف يكون الأسلوب منبعثا وسهلا ومسترسلا... إن الأسلوب هو الرجل ذاته»[٦٠].

ويشير ناقد الفن التشكيلي سبيد H . Spead إلى أن «الأسلوب الجيد» يعتمد على الفكرة الواضحة لما يريد المرء أن يفعله، إنها أقصر الطرق الموصلة إلى الهدف المرجو ... فالأسلوب هو الرجل «أو الإنسان» كما قال «بوفون»، وروعة أسلوب الفنان وقيمته ستعتمدان على الرؤية العقلية الموجودة بداخله، والتي يسعى من أجل توصيلها بوسائله الخاصة [٦١].

وكان بيكاسو يقول «تتطلب» الموضوعات المختلفة أساليب مختلفة، وهذا لا يتطلب بالضرورة تطورا أو تقدما، ولكنه يتطلب أساسا وجود اتفاق بين الفكرة التي يريد المرء التعبير عنها ووسائل التعبير عن هذه الفكرة [٦٢].

ورغم أن أساليب عدة قد توجد معا خاصة في الثقافات الحديثة، فإن هناك فترات ساد فيها أسلوب واحد، وهيمن على غيره من الأساليب (أسلوب الباروك والروكوكو مثلا). على كل حال، فإن كل أسلوب أعقبه أسلوب آخر. وفي القرنين الأخيرين جاءت أساليب عدة عقب بعضها البعض بسرعة كبيرة لافتة. ومن بين تلك الأساليب التي يتضمنها تاريخ الفن كانت الأساليب الفولكلورية أو الشعبية هي التي تستمر دوما ولا تندثر بسهولة برغم كل التغيرات الاجتماعية. وهي ظاهرة قد ترجع إلى انفراد الثقافات الشعبية نسبيا ومقاومتها للتغيير.



يرجع العلماء الاجتماعيون التغير الأسلوبي إلى تحولات في المناخ السياسي والاقتصادي، وإلى ظهور اكتشافات علمية جديدة وأساليب جديدة في الحياة، وهكذا فإن الفنانين يستجيبون للجديد من خلال ردود أفعال خاصة، إضافة إلى وجود دوافع غلابة للإبداع لديهم أيضا (٦٣).

مفهوم الأسلوب مفهوم لا يمكن الاستغناء عنه في دراسة الفن. لكنه مع ذلك مفهوم محير أيضا، وذلك لأن الكلمة لها معان عدة. ففي العادة تشير كلمة أسلوب إلى الفن الخاص بفترة تاريخية معينة، لكنها - هذه الكلمة - قد تشير أيضا إلى الفن الخاص بأمة معينة (إيطاليا في عصر النهضة، الفن الفرعوني أو الياباني مثلا ... إلخ) أو منطقة معينة، أو إلى جماعة من الفنانين (جماعة «الفارس الأزرق» وجماعة «الباوهاوس» مثلا)

إن الأسلوب يمكن أن يحدد الطراز أو الطريقة الخاصة بالفنان الفرد (أسلوب تيتيان أو روبنز أو سيزان)، ويمكن أن يصف طريقة هتشكوك في الإخراج السينمائي مثلا، ويمكن لهذه الكلمة كذلك أن تشير إلى المنحى الفني أو التقني الذي يفضله الفنان (مثل التنقيطية Pontillism لدى سوراه). أو الواقعية الضوئية (الفوتورياليزم) Photorealism، وكما توضحها لوحة الفنانة أودري فلاك المسماة «فتاة ذهبية» مثلا [انظر اللوحة رقم (١) في ملحق اللوحات في نهاية الكتاب].

كذلك يمكن أن تستخدم كلمة «أسلوب» كمصطلح أو تعبير يدل على الموافقة أو الإعجاب أو الرفض، فنقول عن كاتب معين «إن لديه أسلوبا خاصا» ونقول «إن أسلوبه متميز/ رائع/ رديء/ مترهل ... إلخ». وقد تستخدم الكلمة للإشارة إلى طراز جديد من السيارات أو الملابس أو أدوات وأجهزة المطبخ. وهنا يماثل استخدام الكلمة الاستخدام الخاص لكلمات مثل أزياء Fashion أو موضة Mode، كما هي الحال في برامج الأزياء والتصميم الداخلي التي تقدم الآن في بعض القنوات الفضائية تحت اسم «أسلوب» Stlye. وكل الاستخدامات السابقة لهذا المفهوم لها هدف واحد هو: الإشارة إلى ذلك التنظيم الخاص لمجموعة متنوعة من الموضوعات في فئات، مما ييسر عملية التعرف عليها وفهمها والحديث عنها والتواصل أو التخاطب حولها.

عند أعلى مستويات العمومية، يعتبر الأسلوب إذن عملية تجميع، أو تصنيف للأعمال الفنية (في ضوء الفترة الزمنية، أو الموضع المكاني، أو

المظهر، أو التكنيك ... إلخ). وهي عملية قد تجعل من التذوق والتحليل والدراسات التالية (النقد) لهذه الأعمال أمرا ممكنا. وكما هي حال عمليات التصنيف العلمي، وحيث تُفرز الظواهر، وتصنف على هيئة فئات علمية تقوم على أساس الملاحظة لخصائص أو سمات مشتركة بينها فكذلك يمكننا التفكير في أساليب الفن على أنها بمنزلة العائلات، ومثلما قد توجد لأعضاء إحدى العائلات أو الأسر ملامح أو خصائص مشتركة، بحيث تجعلهم ينتسبون إلى هذه العائلة ولا ينتسبون إلى غيرها، وقد يشتركون في أكثر من عائلة بالتزاوج أو غير ذلك من العلاقات؛ تكون السريالية، مثلا، خاصية أو أسلوبا مشتركا بين فنانين ينتمون للأدب والتصوير والسينما ولفترات تاريخية مختلفة ولفنانين عديدين أيضا، هكذا يجمع الأسلوب بين التشابه والاختلاف في الوقت نفسه.

إن مصطلحات أسلوبية مثل «كلاسيكي» أو «رومانتيكي» يبدو أنها تتكئ على إحساس المشاهد الخاص بالنسبة إلى العمل الفني، كما أنها تعتمد على التكنيك الخاص بالفنان. ومن خلال فهمنا للأساليب، يمكننا أن نقرأ ما يسمى باللغة المخبوءة أو الداخلية أو الضمنية في العمل، فالأسلوب يساعدنا على اكتشاف وتذوق المعاني الموجودة وراءالموضوع، وكذلك الهدف الظاهري للعمل الفني.

هناك في الثقافة الإنسانية عموما سلاسل ارتقائية للتغير في الأسلوب، ويمكن تتبع هذه السلاسل الارتقائية على أنها تعكس تذبذبا، أو ارتفاعا وهبوطا، بين النزعة الطبيعية والنزعة التخطيطية (أو الأسلوب الهندسي). فالرأي القاتل إن فن الثقافات الأخرى غير الغربية هو فن بدائي أو يشبه فنون الأطفال كان رأيا شائعا خلال فترة التوسع الاستعماري الفيكتوري، في ذلك الوقت الذي كانت فيه الثقافة الغربية تفضل نوعا من الطبيعة، أو النزعة التمثيلية في الفن. أما الفنانون الذين مهدوا الطريق نحو الأساليب الهندسية أو التخطيطية من الفن (كالتكعيبية مثلا) فقد كان لهم رأي مختلف تماما عن الفن حيث مال العديد منهم - كما أشار شابيرو - إلى رفض تلك القسمة للفنون إلى فنون بدائية أقل تطورا، وفنون حداثية وهندسية أكثر تطورا، فالسياق يفرض الأسلوب الفني المميز كما قال بعضهم (٦٤).

ميز المؤرخ فولفلن H. Wolfflin بين الأسلوب الشخصي Personal style (الذي يعكس مزاج الفنان الخاص) والأسلوب القومي National style (والخاص بأمة معينة والذي تحدده الخصائص السلالية المميزة لجماعة بعينها)، وأسلوب الفترة الزمنية Period style (والذي يحدد الأشكال المفضلة في حقبة تاريخية معينة). ووصف كل هذه الأساليب على أنها تعبيرية Expressive، بمعنى أنها ترتبط بالإنسان، والأمة، والعصر الذي يقف وراء الإبداع لها (٦٥).

وميز فولفلن كذلك بين جوانب العمل الفني الذي يقوم على أساس المحاكاة كما يمثلها عصر النهضة، والجوانب التي تهتم بالتزيين والزخرفة كما تمثلها فنون الباروك، واعتبرهما أسلوبين لتمثيل حالتين من الولاء الفني (والسياسي والاجتماعي والأخلاقي... إلخ) وحيث كان الولاء في الحالة الأولى للأشياء التي تتم محاكاتها، وفي الحالة الثانية للنموذج المثالي للجمال (الذي يشترك كل من الفنان والجمهور في تكوينه) (٦٦).

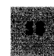
وميز الفيلسوف «نيلسون جودمان» أيضا بين التمثيل Representation والتعبيرExpression فقال إن التمثيل يكون للموضوعات أو الأشياء والأحداث، بينما يكون «التعبير» خاصا بالمشاعر أو الجوانب الأخرى غير الموضوعات والأحداث (٦٧). وهو تمييز لا يحيط في رأينا بكل جوانب «التعبير». وذلك لأن الموضوع الذي يُمثل من خلال عمل فني معين لا بد وأنه يشتمل على تعبير معين خاص أيضا، فاللوحات التي تسمى في فن التصوير طبيعة صامتة Still life والتي قد تصور بعض الأواني أو أشياء الحياة العادية، كما هي الحال في بعض أعمال سيزان مثلا، تشتمل على تعبير خاص بها أراد الفنان أن ينقله إلينا، وقد يشترك فنانون في تجسيدهم لموضوع واحد في أعمالهم، لكن أشكال أو أساليب التعبير عن هذا الموضوع تختلف بدرجات كبيرة. يمكننا فهم التمثيل على أنه نوع من «المرجعية الحرفية» Literal reference النسبية للأشياء والأحداث، أما التعبير فهو تجسيد، أو تكثيف، أو إظهار خاص (ولو على نحو ضمني) للمشاعر والانفعالات الخاصة بالفنان فيما يتعلق بهذا الموضوع. وقد يلجأ الفنان إلى تجسيد تعبيره الخاص، فيما يتعلق بموضوع معين، إلى طرائق مباشرة نسبيا، كأن يصور الموضوع في حالة قريبة، نوعا ما، من حالته في

الواقع، وهنا يسمى التعبير تمثيليا Representative أو تشبيهيا، وقد يتخذ مسافة أبعد من الواقع، فيلجأ إلى التجريد، في صوره أو أساليبه الهندسية والتعبيرية المختلفة ، وهنا يكون متكئا بدرجة أكبر على الرمز، فالرمز يعني الإيماء أو التعبير البديل أو غير المباشر، ويتم ذلك في ضوء المسافة الفاصلة بينه وبين الموضوع الذي يجسده الفنان.

إن الأسلوب هو طريقة الفنان الخاصة في التعبير عن ذاته بكل ما يتعلق بهذه الذات، من أفكار وذكريات وانفعالات وخيالات ووجهات نظر حول الواقع والأمة والتاريخ والعالم، وهو يقوم بتحويل عمليات «التمثيل» العقلي الموجودة لديه حول أي شيء إلى أعمال فنية تتفاوت في طريقة أو أسلوب تعبيرها عن هذه الأفكار والرؤى والانفعالات والأحلام، فتكون أحيانا أقرب إلى المشابهة، أو التمثيل الواقع، وتكون أحيانا أخرى أقرب إلى التجريد، أو التعبير الرمزي عنه. مع التذكير مرة أخرى أنه حتى في أكثر الأعمال مشابهة للواقع، هناك أيضا درجات أو مستويات مختلفة من الرمز مثلما توجد في أكثر الأعمال تجريدية نوعا من الإحالة للواقع؛ سواء أكان هذا الواقع هو الواقع المادي أم الواقع السيكولوجي الخاص بالفنان.

والخلاصة أن الأعمال الفنية لا تتفاوت فقط في درجة تمثيلها للموضوعات، أو الأشخاص، أو الأحداث، فتكون أحيانا قريبة من التصوير الحرفي لها (أكثر تمثيلية أو مشابهة)، وتكون أحيانا أخرى بعيدة عن التصوير أو الوصف أو التجسيد المباشر لها، أو لمبدعها (أكثر تجريدية)، لكنها تتفاوت أيضا في درجة تعبيرها عن الانفعالات المرتبطة بهذه الموضوعات، أو الأفكار... إلخ. وهذا صحيح بالنسبة إلى الفنون اللغوية (القصة والشعر مثلا) والبصرية (التصوير والسينما مثلا) أما بالنسبة للموسيقى فيصعب الحديث هنا عن التمثيل، وذلك لأن الطبيعة لا تنتج الأصوات الموسيقية، بل تنتجها الآلات الموسيقية التي صنعها الإنسان، فصوت آلة الكلارينيت ليس سوى الصوت الموسيقي الذي يصدر عنها بطريقة خاصة، ولا يماثل شيئا في الطبيعة [٦٨].

والجدير ذكره كذلك أن بعض الأعمال الفنية يهيمن عليها الموضوع أكثر من التعبير (الأعمال التسجيلية المباشرة في معظم الفنون)، وهنا تكون أقرب



إلى الواقع، ومن ثم ربما أقل فنية. بينما أعمال أخرى يكون حضور التعبير فيها أكثر بروزا، بينما يتراجع الموضوع إلى الخلفية، ومن ثم تكون هذه الأعمال أكثر فنية (وهنا يستعين الفنان بالخيال والرمز وصدق الانفعال والتحرك من الجزئي إلى الكلي، ومن الخاص إلى العام كي يجسد هذه التعبيرات العميقة كما في أعمال شكسبير أو بيتهوفن مثلا).

إن طريقة الجمع أو التركيب بين الموضوع والتعبير، أو الاعتماد على أحدهما على حساب الآخر، هو ما يشكل الأسلوب المميز لفنان، أو لعمل فني، أو لعصر معين، إن الأسلوب في واقع الأمر هو نوع من التفضيل الجمالي، والتفضيل الجمالي، نوع من الأسلوب؛ الأول (الأسلوب) تفضيل يرتبط بالإبداع، والثاني (التفضيل الجمالي) أسلوب يرتبط بالتذوق، وهناك علاقات تفاعلية مشتركة بينهما سنشير إليها في مواقع مختلفة من هذا الكتاب.

فروع جديدة في الدراسات الجمالية

وكأننا نعيش في عصر يحركه الجمال، ونحيا حياة تتحرك مدفوعة دوما نحو الجمال. فالجمال يمكنه أن ينقذ العالم كما أشار دستويفسكي في موقف ما من روايته «الأبله»، وقد تجلى هذا السعي اللاهث وراء الجمال في ظهور فروع حديدة من علوم الجمال خاصة خلال العقدين الأخيرين من القرن العشرين، ونعرض فيما يلي لبعض هذه الفروع بنوع من الإيجاز:

١ـ **الجماليات البيئية:** Environmental Aesthetics

وهو فرع جديد من الجماليات يهتم بمحاولة فهم التأثير الخاص للبيئة في التفكير والانفعال والسلوك، ثم محاولة فهم هذا التأثير من خلال معرفة تفضيلات الأفراد للبيئات المختلفة، تلك البيئات التي يتم الحكم عليها بأنها مفضلة (تستثير خبرة جمالية إيجابية) أو غير مفضلة (تستثير خبرة سلبية)، وقد خصصنا الفصل الثاني عشر من هذا الكتاب للحديث عن هذا الفرع الجديد.

٢ـ **جماليات التلفزيون:** Television Aesthetics

ويسمى أيضا «جماليات الميديا التطبيقية»، وهو فرع جديد كذلك من فروع الجماليات أو علوم الجمال، وهذا الفرع يدرس عمليات التشكيل للأفكار

والتجسيد لها والتعبير عنها من خلال العناصر الأساسية للصورة التلفزيونية وهي: الضوء واللون والصوت والزمن والحركة والعمق. وهو يدرس كل هذه العناصر في أثناء عملية الإنتاج أو الإبداع لها، ويدرسها أيضا من حيث تأثيراتها المباشرة أو غير المباشرة في المشاهدين، كما أنه يهتم بعمليات الإدراك والمعرفة (السيكولوجية) والتكوين (التكنولوجية والفنية) التي تحدث خلال الإبداع أو خلال خبرة المشاهدة للتلفزيون، ويتم ذلك كله بهدف دراسة جماليات الصورة التلفزيونية وكيفية إبداعها وطرائق تلقيها أيضا، فلم يعد ممكنا الآن ولا مقبولا ونحن نعيش في «عصر الصورة» بكل ما يعنيه هذا المصطلح من معان، أن تقوم الأعمال التلفزيونية على الآليات نفسها للحوار والخطاب اللفظي أو الإذاعي وثيق الصلة بفنون الراديو خاصة، وللأسف فإن هذا هو واقع الحال الآن في عديد من الأعمال التلفزيونية ـ بل والسينمائية ـ العربية.

٣ـ **جماليات التسويق:** Marketing Aesthetics

وهو فرع يساهم فيه على نحو نشط علماء التسويق والإدارة وغيرهما من العلوم المرتبطة بعالم المال والأعمال، ويقوم هذا الفرع الجديد من الجماليات على شعار «انظر واشعر»، لكن الهدف الأساسي من وراء هذا الشعار ليس فقط المتعة الجمالية المرتبطة بالنظر والشعور، بل استثارة رغبة الشراء والاستهلاك لدى الناس.

لقد كانت هذه بعض الاهتمامات الدائمة لدى المنتجين للسلع بشكل عام، فقد اهتموا دائما بجعل منتجاتهم متسمة بالجاذبية، على ذلك أن يظهر على نحو خاص في شكلها الخارجي وفي طريقة تغليفها وعرضها على نحو خاص.

وقد تقدمت خلال القرن العشرين فنون الإعلان الثابتة (في الشوارع وفوق المنازل وملاعب الكرة مثلا) والمتحركة (في السينما والتلفزيون مثلا) وأصبحت لهذه الفنون جمالياتها الخاصة أيضا؛ جماليات العرض واستثارة شهية الشراء.

وفي ظل مظاهر التقدم الهائلة في الأجهزة التكنولوجية، وأدوات الاتصال، وعلوم الكمبيوتر والإنترنت، وغيرها، أصبحت هناك حاجة غلابة إلى: ١ـ ضمان رضاء المستهلك وضمان ولائه أو استمراره في الشراء لهذه الماركة من المشروبات، أو المأكولات، أو الأجهزة ...الخ، دون غيرها.

٢ـ ضمان استمرار انطباعات المستهلك الإيجابية عن المؤسسة التي تقدم هذه المنتجات، أو تبيعها، وعن العاملين فيها، من خلال أشكال أكثر ودية وأكثر حميمية من التعامل (رسائل البريد الإلكتروني E. Mail المتواصلة التي تخبرك بالمراحل التي وصلت إليها عملية شرائك لكتاب مثلا). ٣ـ تخفيض الأسعار في ظل المنافسة، وتقديم الحماية القانونية للمنتجات والضمانات لصلاحيتها. والأكثر أهمية من ذلك كله أن تقدم هذه المنتجات والسلع في شكل جذاب ممتع بصريا وسمعيا (انظر كيف يغلفون الكتب وشرائط وأسطوانات الموسيقى مثلا!) ٤ـ تكوين صورة ذهنية ممتعة تستمر مع المستهلك، طفلا كان أو كبيرا، أكبر فترة من الوقت.

«جماليات التسويق» إذن فرع ضروري وعملي فرضته شروط الحياة العصرية الراهنة بكل ما تحمله من وعود واحتمالات خاصة في ظل ما يسمى بـ «العولمة» بكل إيجابياتها وسلبياتها. ويمكن للقارئ الذي يرغب في زيادة معلوماته حول هذا الفرع أن يعود إلى كتاب «جماليات التسويق: الإدارة الإستراتيجية للماركات التجارية والهوية والصورة الذهنية». Marketing Aesthetics, the strategic Management of Brands, identity and Image(٦٩) والذي صدرت طبعته الأولى العام ١٩٩٧.

٤ـ **جماليات العوام:** Trash Aesthetics

وهو فرع جديد وإن كانت له جذوره القديمة العديدة، ويقوم هذا الفرع على أساس نوع من التحريف لمقولة وردت على لسان أحد أبطال فيلم «قصة حب Love Story» جاء فيها أن الحب يعني «ألا تقول أبدا كلمة آسف»، وقد حُرِّف في هذا القول ليكون «ما بعد الحداثة تعني ألا تقول أبدا كلمة آسف»، فمع سقوط الأنظمة الشمولية في السياسة، وكذلك المعايير الجماعية في الأحكام الجمالية (الفن للفن أو الفن للمجتمع مثلا) أصبحت جماهير ما بعد الحداثة ـ كما يفترض بعض المفكرين ـ حرة في أن تتمتع بالنصوص الأدبية والفنية ... إلخ. كما يحلو لها وليس على أحد ـ في ظل هذه الحركة سريعة الدوران الخاصة بالنسبة الثقافية التي لا تتناقض في جوهرها مع مفهوم العولمة ـ كما أشار إلى ذلك فردريك جيمسون مثلا ـ أن يعتذر عن أي متعة، يشعر بها أيا كانت.

لقد اهتم النقد الثقافي الحديث بالاستكشاف العميق ـ وعلى نحو غير مسبوق ـ للعوامل التي تقف وراء الإبداع والتذوق لفنون الأدب والسينما. وقد

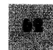
تحول الانتباه خلال ذلك من الاهتمام بما ينبغي أن يقرأه القارئ المثالي، أو يشاهده، إلى ما يستمتع به الناس فعلا في حياتهم اليومية العادية، فعلا تلك الحياة من المفاهيم والنظريات النقدية المعروفة.

وقد نتجت عن ذلك كله معرفة أعمق بالفروق بين المتلقين، وتعرف أكثر على فئات جديدة منهم، مثل المعجبين بفنان معين، أو أعضاء الجمعيات الفنية الخاصة بفن معين. والكثير من البحوث الحالية مهتم بهذه الأنواع العامة من المتلقين، وكذلك بأشكال المتع التي يشعرون بها، وطرائق التعبير عن هذه المتع أو المسرات والعوامل المؤثرة فيها والمتأثرة بها [٧٠].

في ضوء ذلك كله، فحص العديد من النقاد أمثال أيين إنج I. Ing وهنري جنكنز H. Jenkins وكونستانس بنلي C. Penley وغيرهم دور الجماهير العامة، أو المتلقين العوام في تحطيم الحدود بين الأنواع الفنية المختلفة من أشكال الميديا، والثقافة الرفيعة والثقافة الدنيا. وفي ضوء ما سبق كذلك أصبح الاهتمام موجها نحو دراسة الاستجابات المختلفة للنصوص الفنية (الأفلام ـ الروايات ـ قصص الأطفال المرسومة أو ما يسمى بـ «الكوميكس» Comics... إلخ) المختلفة مع الاهتمام بكل فئات المتلقين لها، سواء أكانوا من المعجبين بفن معين أم فنان معين أو كانوا من النقاد الأكاديميين، أو من كل تلك الجماهير بشكل عام.

وجاء هذا الاهتمام بالثقافة العامة أو الشعبية، من ناحية، نتيجة لتزايد اهتمامات الأكاديميين بفهم أذواق الجماهير العامة، بدلا من أن يصفوا أذواقهم بالتدني والسطحية والفجاجة ... إلخ. ولهذا الاهتمام أسبابه النظرية (الفهم)، ولكن له أسبابه العلمية كذلك (التسويق وتصريف السلع). كما تزايد هذا الاهتمام، من ناحية أخرى، نتيجة لما قدمته اتجاهات ما بعد البنيوية في النقد، والتي أكدت على أن القراء يكونون المعنى، أكثر من كونهم ببساطة يستقبلونه (مما قد يعني أنه حتى التأويلات النقدية الأكاديمية هي أيضا وإلى حد كبير صياغات متخيلة)، ومن ثم كانت اهتماماتهم هذه بالأنواع المختلفة من المتلقين.

كذلك كان لما قاله عالم الاجتماع بيير بوردو P. Pourdieu، ـ في دراسته عن الثقافة البورجوازية في فرنسا ـ تأثيره المهم في هذا السياق، فالأحكام الجمالية الخاصة بهذه الطبقة ـ في رأيه ـ ليست أحكاما طبيعية ولا منزهة عن الهوى، لكنها أساليب تعبر بطريقة غير مباشرة عن التمايز الطبقي؛



فتفضيل فاجنر عن مانتوفاني Mantovani يماثل من وجهة نظر معينة تفضيل السيارة من ماركة فولفو على السيارة من ماركة فورد اسكورت (الصغيرة)، أو تفضيل الشراء من محل «رالف لورين» على الشراء من ماركس آند سبنسر، والمسألة كلها ـ في رأيه ـ منعكس شرطي متعلم، أي نوع من الانهماك أو السعي المتعلق بسيميوطيقا (أو علم علامات) الرفاهية الخاصة بالطبقة التي ينتمي إليها الفرد.

ويذهب نقاد ما بعد الحداثة إلى ما هو أبعد من ذلك في تأكيدهم على الفروق بين الجماهير، وإلى حد الإحياء من جديد للمناهج الفردية في الدراسة. وهذا النوع من الوصف الثقافي هو أمر وثيق الصلة ـ في واقع الأمر ـ ببحوث التسويق مقارنة بصلته بالتحليل النصي التقليدي. فالتأويل والحكم الجمالي كما يقول هؤلاء النقاد والدارسون هما دالتنا لنوع المرء (ذكر/أنثى) وعرقه، أو سلالته، وللحالة النفسية الخاصة به، بل ولكل الجوانب الخاصة بالفرد والتي ترتبط بعلاقات معينة بالسلطة أو القوة أو النفوذ. وهم يركزون خلال ذلك على المعنى البسيط الشائع للجماهير، بل على العلاقات التفاعلية بين المتلقين أو الجماهير المختلفة خلال نشاطات التلقي والمشاهدة والتي تنعكس كذلك على المرء، وأيضا على احتمالات التفسير التي لا تنتهي للنصوص الفنية.

لا تنظر هذه الوجهة الجديدة من النظر إلى الجمهور، ولا إلى النصوص الإبداعية على أنها أحادية البعد، فالمعاني والمتع الخاصة بهذه النصوص تتحدد، نوعا ما، في ضوء الطريقة التي يقوم كل جمهور من خلالها بتفسيرها لنفسه كي تتلاءم مع حاجاته الخاصة وبشكل غير قابل أحيانا للقياس أو التنبؤ.

إن كل متلق أصبح ينظر إليه، الآن، في ضوء هذا التصور، على أنه علامة من العلامات المناسبة لمجتمع التسويق والاستهلاك، ومن ثم ينبغي دراسة احتياجاته وتفضيلاته، كذلك تُشبَع العديد من المتع، أو المسرات الخاصة بالمستهلك في المجتمعات الرأسمالية في خدمة هذا الفرد على أكمل وجه ممكن. لقد أصبحت الفنون في خدمة احتياجات الناس، ومن ثم أصبحت هناك ـ في مجتمع العولمة هذا ـ نصوص تصنع من أجل أفراد بأعينهم أو جماعات بأعينها، أو نصوص تُصنع (الأفلام والأغاني الحديثة مثلا) كي يكيفها المرء ـ أيا كان ـ مع رغباته الخاصة [٧١].



ولماذا نذهب بعيدا؟ علينا أن نلاحظ هذا الميل إلى التسطيح والتفاهة والتظاهر بالظرف وخفة الدم في عديد من البرامج والمسلسلات العربية (ولا أقول المصرية فقط)، وأيضا هذا الانتشار الكبير لما يسمى بالأغاني الشبابية، وهذا الفيض المتدفق من الأغاني المصورة بطريقة «الفيديو كليب»، حيث قد لا يتجاوز صوت المغني أطراف أصابعه، (إذا مد ذراعه) وحيث يُصنَع نجوم من ورق أو قش قليل القيمة، من الناحية الفنية، لكن من خلال المؤثرات الصوتية والبصرية والإبهار الخاص بعمليات التصوير، وحشد الراقصات الجميلات حولهم، ومن خلال أجهزة تسجيل الصوت وإنتاجه المتقدمة، يصبح هؤلاء العجزة موسيقيا وغنائيا نجوما يشار إليهم بالبنان، وتتساقط الأموال حولهم، وتحت أقدامهم.

كذلك علينا أن نلاحظ أيضا هذا التدفق الكبير للأفلام الكوميدية، في السينما المصرية خاصة، خلال هذه السنوات الأخيرة من القرن العشرين، وذلك الإقبال عليها بشكل يفوق كثيرا الإقبال على أفلام أخرى أكثر جمالية وفنية، وهذه الحصيلة الكبيرة من الأرباح التي تجنيها تلك الأفلام - الأقل فنية - نتيجة تزاحم المشاهدين على مشاهدتها، في حين أن أفلاما أكثر فنية منها سرعان ما ينفض الجمهور عنها، رغم تميزها الواضح سواء فيما يتعلق بالرؤية، أو التكنيك السينمائي. بماذا نفسر هذه الظاهرة؟

قد يتفق أحد التفسيرات الممكنة هنا مع ما ذكرناه آنفا عن «جماليات العوام»، وحيث تتغير أذواق الناس بتغير ظروفهم إلى الأسوأ - أو إلى الأحسن - فقد تتغير الظروف المادية إلى الأحسن، والجمالية إلى الأسوأ، والعكس بالعكس، وما نشاهده الآن فعلا هو أن أخلاقيات السوق والإشباع والنهم السريع العابر - لكنه المستمر - هي السائدة. فاحتياجات الناس ورغباتهم العابرة والمؤقتة والسريعة والتي لا تنتهي هي المحددة لمسار التفضيل، في وقت تسقط فيه العديد من الأفكار الكلية أو الكبيرة (الخاصة بالوحدة العربية أو الكفاح ضد إسرائيل مثلا) على المستوى السياسي، وفي وقت تزايدت فيه مشاعر التهديد والافتقار إلى الأمن، أو اليقين الأرض الثابتة (على المستوى الشخصي والاجتماعي). وفي ظل الانهيار المدوي لمجتمعات معينة، والبروز الطاغي لمجتمعات أخرى، وفي ظل تزايد معدلات البطالة وانخفاض معدلات الدخل، وتبدد العديد من الأحلام الخاصة بالارتقاء، أو تحسن المستوى عن

طريق التعليم والإرادة والحراك الاجتماعي وما شابه ذلك من المقولات لدى عديد من دول العالم المسمى تجاوزا بالثالث، وكذلك في ظل الفردية المتزايدة، والانكفاء المتزايد على الذات وعلى المصالح الشخصية، وعلى حساب الآخرين. على كل حال، هذا مجرد تفسير مؤقت، وهو تفسير يشير إلى أن هذه الأعمال الفنية السطحية تبرز مع طغيان الفردية، ومع الشعور بالتهديد، وانعدام الأمن، وسقوط الأحلام الكبيرة.

وهذه الظواهر الجديدة المرتبطة بتفريغ القيم الجمالية القديمة، وإحلال قيم جمالية جديدة مكانها ترتبط بالعابر والمؤقت والسريع والاستهلاكي والتافه واللاتراكمي. وكذلك ظهور مسرح موسمي فارغ يعتمد على الابتذال والرقص الهابط والتعبيرات الجنسية الضمنية والصريحة، هي من الأمور التي تحتاج من الكثيرين المهتمين بالجماليات إلى أن يدرسوها على نحو أكثر عمقا مما يحدث الآن، في محاولة ـ إن أمكن ـ لإنقاذ الذوق العربي العام (في السينما والموسيقى والأغنية والمسرح والبيئة والحياة بشكل عام ... إلخ)، من كل هذه الانهيارات التي لحقت به. هذا مع وعينا كذلك بوجود «أذواق عربية» «وليس ذوقا» واحدا وفروق ثقافية كذلك في الذوق حتى داخل البلد العربي الواحد، لكن أين الحد الأدنى من الذوق المشترك؟ هذا ما ينبغي أن تقوم به عمليات التربية والتعليم كما سنشير إلى ذلك لاحقا.

على كل حال فإن أي تغير سلبي هو علامة أزمة أو مرض، وقد يستثير المرض القوى الكامنة لمواجهته.

ليس معنى ما سبق أننا نقول بوجود وتشابه بين حالة جماليات العوام (أو التسويق، حيث تعتبر جماليات العوام تنويعة معينة من جماليات التسويق (لكن مع التركيز على الانتاجات الأدبية الفنية فقط) في المجتمعات الغربية بعد الحداثية، ومجتمعاتنا التي لم يدخل العديد منها في طور الحداثة بعد بكل ما يرتبط بها من مجتمع مدني وديموقراطية واحترام للحريات الفردية ...إلخ. لكن ما أردنا قوله إن قيم الاستهلاكي والعابر واحدة مع اختلاف في شكل الوفاء بحاجات الجمهور هناك، وحيث يتم الاهتمام بكل التفاصيل، وحيث ترتبط المتعة بالفكر، والترفيه بالقيم الجمالية، على مستوى التصور، أو على مستوى الأداء ـ على الأقل ـ حيث ينبغي أن تكون السلعة الفنية جذابة ومقنعة حتى يقبل الجمهور عليها، بينما ما يحدث هنا في كثير من الحالات هو مزيج

من ضحالة الفكرة، وركاكة الأداء أو التنفيذ وسيادة التهريج والاستظراف والسخف (في المسرح والسينما والغناء والتلفزيون خاصة) ودون اهتمام بذوق الجمهور كما لو كان ينبغي على هذا الجمهور أن يتقبل أي شيء يقدمه له هؤلاء «العباقرة».

إن كلامنا السابق هو محاولة لرصد بعض الظواهر الجمالية في حياتنا المعاصرة، وهي محاولة لوصف هذه الظواهر أكثر منها محاولة لتفسيرها، ونحن لسنا متشائمين تماما بصدد ما يحدث بل نلمح في أعماقه إرادة تغيير ما، إرادة مازالت في مرحلتها الجنينية، لكنها تحاول بقدر ما تستطيع الخروج إلى الحياة بجماليات جديدة أكثر عمقا من حيث الرؤية، وأكثر إقناعا من حيث الأداء.

جماليات المظهر الخارجي

يرتبط بجماليات التسويق نوع خاص من الجماليات يسمى «جماليات المظهر الخارجي» أو جماليات صناعة الجمال وتجارته.

ويحاول هذا النوع من الجماليات أن يحقق للإنسان نوعا من الشعور بحسن الحال، حيث تحاول المصانع الوفاء بحاجات الإنسان من الجمال في كل شيء: في السكن والحيوانات الأليفة والسيارات والعناية بالجسد، وبما يحقق لها الأرباح الكثيرة دون شك. حيث ينفق سكان أمريكا الشمالية وأوروبا جانبا كبيرا من دخولهم على الجسد والشعر والأزياء وتجميل النساء وحفلات الزفاف ... إلخ.

ويكشف ذلك الاندفاع الكبير نحو مراكز اللياقة الصحية عن هذا التوق الغلاب نحو جمال الجسد. ويوضح ذلك الاهتمام المتزايد بصباغة الشعر، وأدوات التجميل، والأزياء، والوشم، والحلي، وجراحات التجميل، وتعريض الجسم للشمس لاكتساب لون بشرة معينة، وانتشار صالونات التجميل، وغيرها، يوضح وجود وعي متزايد بصورة الجسد وثقافة الصورة، في عصر تبدو فيه ثقافة القراءة والكتابة في حالة تراجع إلى الوراء.

مع تطور الأزياء والوشم وأدوات التجميل والعطور وفنون الإعلان، أصبح الجسد بمنزلة المنظر الطبيعي أو المعرض العام ـ في هذا المجتمع ـ الخاص بـ «مجتمع الفرجة» ـ كما أشار بعض النقاد ـ الذي يتم الإعجاب به وتأكيده.

ولماذا هذا السعار الخاص نحو الجمال الظاهري أو الشكلي أو الخارجي أو الجسدي؟ إن ذلك يرجع إلى حد كبير إلى أن الثقافة المعاصرة قد طورت كما يشير «بورتيوس» اعتبارا أكبر لعمليات التزيين أو الزخرفة أو التزيين الخارجي، أي للظل وليس الضوء، وللعَرَض وليس الجوهر، وهي ثقافة كثيرا ما تميل إلى مكافأة المواطنين على مظهرهم الخارجي فقط.

فالحقيقة المؤسفة ـ كما تشير بعض الدراسات ـ هي أن الأفراد ذوي الجاذبية يكون أداؤهم أفضل في المدرسة سواء تم ذلك من خلال تلقيهم لمساعدات أكثر أو حصولهم على درجات أفضل، أو تلقيهم لعقوبات أقل وفي العمل، تُدفع رواتب (مخصصات) أكبر لهم، ووظائفهم تكون أعلى مكانة، كما أنهم يحصلون على ترقيات أسرع. وفي علاقاتهم مع الزملاء، أو الأزواج فإنهم يكونون أصحاب القرارات المهمة، وهم غالبا ما ينظر إليهم حتى بواسطة الغرباء عنهم تماما على أنهم يتسمون بالجاذبية والأمانة، ويتحلون بالفضيلة والنجاح. وعلاوة على ذلك، ففي القصص الخيالية غالبا ما يكون الأبطال متسمين بالوسامة، وتكون البطلات متسمات بالجمال، بينما الأشرار هم غالبا أقل جمالا وأكثر قبحا. ويتعلم الأطفال من ذلك على نحو ضمني أن الناس الأخيار الطيبين يتسمون غالبا بالجمال، بينما يتسم الأشرار بالقبح. ويعيد المجتمع تكرار هذه الرسالة بوسائل عدة حساسة. تقوم الإعلانات، بشكل خاص، بخلق صور جسد مثالية، لا يستطيع معظم الناس الوصول إليها، لكنهم يرون مع ذلك أنه ينبغي عليهم محاولة ذلك.

ولذلك يقع العديد من الأفراد غالبا في أحابيل الكتب المبسطة وبرامج الحمية وجراحات التجميل وأنظمة التنحيف أو تخفيف الوزن، بينما يقع آخرون عديدون في براثن الاكتئاب، إن ذلك كله خلق صناعات جديدة ومؤسسات جديدة تقدر ثرواتها بعشرات المليارات من الدولارات غالبا ما تقوم على أساس جماليات حديثة للجسد؛ جماليات رائعة ظاهريا، وغالبا متطرفة وفتاكة جوهريا [٧٢].

كذلك ساهمت ثقافة التلفزيون ووسائل الإعلام الجماهيري في تكوين هذه الصورة الخاصة للجمال وترويجها للناس، كما يتمثل ذلك في هذا الاهتمام الخاص بنجمات السينما وأخبارهن في المجالات والصحف. وقد

أجريت على هذا النوع من الجماليات دراسات كثيرة أهم نتائجها ـ كما عرضها كل من دانيال ماكنيل في كتابه المسمى «الوجه» The Face [٧٣]، الذي صدرت طبعته الأولى العام ١٩٩٨، وأيضا ستيفن بنكر في كتابة «كيف يعمل العقل؟ How the Mind works الذي صدرت طبعته الأولى العام ١٩٩٧[٧٤] ـ على النحو التالي:

١ـ إن الجمال يزخرف الأحكام الذاتية من كل نوع؛ ففي إحدى الدراسات تبين أن الرجال يمنحون تقييمات مرتفعة للمقالات الضحلة، إذا عرفوا أن من كتبتها هي امرأة جميلة، كما أن كلا من الرجال والنساء يصدرون أحكاما جمالية إيجابية ومرتفعة، أكثر إذا عرفوا أن اللوحة التي يشاهدونها قد رسمتها فنانة جميلة.

كذلك كشفت دراسة أخرى عن أن النساء قد يصفن المقال السيئ بأسوأ مما فيه، إذا كانت كاتبته امرأة جميلة، لكنهم لا يعطون تقديرات مرتفعة مبالغا فيها إذا كان كاتبه رجلا وسيما، وهذا معناه أن النساء يكن أكثر ذاتية في الاتجاه السلبي (خفض التقييم) فيما يتعلق بالنساء، وأكثر موضوعية فيما يتعلق بالرجال المتسمين بالوسامة، في حين يكون الرجال أكثر ذاتية وأكثر إيجابية ومجاملة بشكل عام، فيما يتعلق بما تكتبه النساء الجميلات أو ترسمنه.

٢ـ وكشفت دراسة أخرى عن أن الأطباء أنفسهم يدركون المرضى الأكثر جاذبية على أنهم يعانون من ألم أقل، وأنهم يحتاجون إلى رعاية طبيعية أقل أيضا، وتعتبر هذه واحدة من المناسبات القليلة التي يعمل خلالها الجمال ضد أصحابه.

٣ـ وتبين من دراسات أخرى أيضا أن الأطفال الأكثر جاذبية يحظون باهتمام أكثر، ويعاقبون أقل في البيت وفي المدرسة، وأن الفتاة الأكثر جمالا تكون ذات مهارات اجتماعية أكثر فاعلية وأنها تحظى بمكانة أعلى مقارنة بزميلاتها. وتشير دراسات أخرى كذلك إلى أن المدرسين يعطون درجات أعلى للتلاميذ المتسمين بحسن المظهر وأنهم يعاقبونهم بدرجة أقل مقارنة بزملائهم الأقل جاذبية.

٤ـ كذلك تبين أن المتسمين بحسن المظهر يكسبون أموالا أكثر، ويحظون بوظائف ذات مكانة أعلى مقارنة بالأفراد المعتدلين في هذه الناحية، وأن

المعتدلين والمتوسطين في جاذبيتهم يكسبون أكثر، أو يحظون بمكانة أفضل مقارنة بالأقل منهم جاذبية.

٥ـ وأظهرت دراسات أخرى أيضا أن الأفراد الأكثر جاذبية يمكنهم أن يسرقوا من المحلات التجارية (بينما يتظاهرون بالشراء) بسهولة أكبر، ودون أن يكتشفوا مقارنة بالأقل جاذبية، بل إنهم عندما يقبض عليهم، ويتم إحضارهم أمام القضاة أو المحلفين تستمر المكاسب التي يحصلون عليها (حيث قد يكون هناك تسامح أكبر معهم).

وفي دراسات أخرى مماثلة تبين أن حسن المظهر قد لا يؤثر في عملية الإدانة أو التجريم لكنه قد يؤدي أحيانا إلى تخفيف العقوبة. فقد كشفت نتائج إحدى الدراسات التي أجريت على ٢٢٣٥ متهما في بعض حالات الجنح، أن القضاة قد أصدروا أحكاما تشتمل على غرامات أقل على الأفراد الأكثر جاذبية، كما طلب منهم دفع كفالات إطلاق سراح ذات قيمة أقل أيضا، مما يشير إلى وجود عنصر ذاتي، حتى في مثل هذه الإجراءات المفترض فيها أن تكون موضوعية.

٦ـ الجدير ذكره أن دراسات أخرى قد جاءت بنتائج أخرى لا تتفق مع الاتجاه العام للدراسات السابقة، فقد أظهرت دراسة شاملة قام أصحابها بتحليل نتائج ٣٠ دراسة فرعية على هذا الموضوع أن المنظر والجاذبية لا يرتبطان إطلاقا بالذكاء، فنحن نمنح الأكثر جاذبية درجات وهمية من الذكاء قد لا تكون موجودة لديهم فعلا.

وأظهرت دراسات أخرى أيضا أن الجاذبية، واعتبار الذات، أو تقديرها، لا يرتبطان معا بدرجة كبيرة، وأن المهم هو وجود العلاقات المفعمة بالمعاني في حياة المرء، ووجود إنجازات في عمله، وأن الأكثر جاذبية قد يكون أيضا أكثر فشلا وتبطلا وشقاء لأسباب عدة، ومما يؤكد ما سبق أن أشار إليه فرويد في مناسبات عدة من أن القيمتين المهتمين في حياة الإنسان هما «الحب والعمل».

٧ـ في دراسة قام بها «باص Buss» حول ١٨ سمة تؤثر في التفضيلات التي يقوم بها الناس في اختيارهم للزوج أو الزوجة سُئل حوالى عشرة آلاف فرد، في ٣٧ دولة، في ست قارات، وخمس جزر، ومن مجتمعات تسمح بالزواج المتعدد، أو لا تسمح به، ومن المجتمعات المتحررة والمحافظة والرأسمالية والاشتراكية. وقد أعطى كل من الرجال والناس، في كل هذه

التنوعات الثقافية المختلفة، قيمة أعلى للذكاء والعطف والحنان والفهم. لكن في كل قطر اختلف الرجال عن النساء فيما يتعلق بالخصائص، أو الصفات الأخرى التي يعطونها قيمة أعلى في اختيارهم لأزواجهم. فقد أعطت النساء قيمة أعلى لعملية كسب المال، ثم جاءت بعدها قيم المكانة والطموح والكفاح، بينما أعطى الرجال قيمه أعلى لتوافر الشباب والجاذبية في المرأة.

وقد تأكدت النتائج السابقة من دراسات أخرى أجريت على مضمون الرسائل التي تنشرها الصحف في بعض البلدان تحت عنوان «أريد زوجا» وهي الخدمة التي انتقلت الآن أيضا إلى شبكة «الإنترنت»، حيث وجد أن الرجال يبحثون في النساء عن الشباب والجاذبية، بينما تبحث النساء في الرجال عن الأمن الاقتصادي والمكانة والإخلاص، ولا مانع بالطبع من وجود الجاذبية، أيضا، بعد ذلك.

إن العين التي يجتذبها الجمال، يبدو أنها تعمل بطريقة فطرية، كما يشير «بنكر»؛ فحتى الأطفال الرضع الذين كانت أعمارهم تصل إلى ثلاثة أشهر فقط، فضلوا أن ينظروا وقتا أطول إلى الوجه الجميل مقارنة بنظرهم إلى الوجوه العادية أو الأقل جمالا.

كذلك أجريت دراسات أخرى على مناطق أخرى من الجسد غير الوجه، يمكن للقارئ الذي يريد الاستزادة من المعرفة حولها أن يعود إلى كتاب «ستيفن بنكر» سالف الذكر خاصة الفصل السابع منه وهو بعنوان Family Values «أي قيم العائلة»، لكننا نكتفي بهذا القدر من الحديث عن الجمال الظاهري، أو الخارجي، أو جمال الجسد، ونختتم هذا الحديث بالقول إن مفهوم «الجمال» في ضوء ما سبق لا يمكن تحديده في إطار واحد، أو من خلال مفهوم تصور محدد، والحل الأفضل هو أن ننظر إليه من خلال مفهوم فتجنشتين عن «صورة العائلة».

فقد أشار هذا الفيلسوف إلى أنه لا يمكن تعريف كل المفاهيم في ضوء خاصية واحدة مشتركة فقط، ولكن، بدلا من ذلك، يمكن النظر إلى عديد من المفاهيم في ضوء مفهوم صورة العائلة، أي الحالة التي تبدو عليها عائلة ما، عندما تلتقط لهم معا صورة فوتوغرافية جماعية، إنهم يشتركون طبعا في أصولهم البيولوجية، لكن من ينظر إلى الصورة سيرى بعض التشابهات بينهم، وسيرى أيضا اختلافات أخرى عدة قد تفوق جوانب التشابه بينهم. إنه سيرى

بعضهم كبيرا، وبعضهم صغيرا، بعضهم جالسا، وبعضهم واقفا، بعضهم مبتسما، والآخر عابسا، أو شاردا، بعضهم من الذكور، والآخر من الإناث ... إلخ.

وينطبق الأمر نفسه على الألعاب الرياضية، فألعاب مثل الشطرنج وكرة القدم والجولف والتنس والكرة الطائرة...إلخ تشترك في جوانب قليلة وتختلف في جوانب أكبر، ومع ذلك تخضع لمفهوم واحد هو «اللعب» وأنها، جميعها، أيضا «ألعاب رياضية» (٧٥).

وعلى الشاكلة نفسها يمكن النظر إلى الجمال: فالجمال قد يكون متعلقا بالإنسان. أو الحيوان، أو النبات، أو الصخور، أو الجبال، أو البحار، أو التعبير الإنساني خاصة في الفنون المختلفة، وقد يكون مرتبطا بالجانب المادي، أو الحسي، وقد يكون متعلقا بالجانب العقلي أو المعرفي، أو التأملي، قد يتمثل في حالات صامتة، أو حالات متحركة أو في مزيج من الصمت والحركة، وقد يوجد في وجه جميل أو جسد جميل، أو مسرحية جميلة، أو فيلم جميل، أو لوحة فنية جميلة، أو مبنى جميل، أو مقطوعة موسيقية جميلة، أو حديقة طبيعية جميلة لم تمسها أيدي البشر، أو حديقة أخرى جميلة تولاها الإنسان بالرعاية والاهتمام منذ المراحل الأولى لها.

ورغم الاختلافات الهائلة بين كل هذه التكوينات والحالات السابقة، وأيضا كل ما سبق أن أشرنا إليه في هذا الفصل من صور للجمال وتنويعات له، فإننا نصفها عموما بأنها جميلة، فهناك إذن «صورة عائلة» خاصة بالجميل والموضوعات الجميلة، وهذا الوصف محصلة للتفاعل بين الوجود المادي الخاص «لهذا الشيء الجميل» وكذلك هذا الشعور الخاص الذي يتولد بداخلنا نتيجة إدراكنا له واستمتاعنا به وتأملنا «الجمالي» له.

وهذا التصور الخاص للجمال من خلال مفهوم «صورة العائلة» قد يكون فيه بعض الحل لكثير من المشكلات المطروحة حول «الجمال»، و«الجميل»، و«الجمالي»، أيضا والتي ستواجهنا خلال هذا الكتاب.

يوجد الجمال في جميع مظاهر الحياة، في الطبيعة والمباني والبشر والفنون واللغة...إلخ. كما يوجد في العلم ذاته أيضا، حيث يجمع أبرز علماء الفيزياء في القرن العشرين على أن الجمال هو المقياس الأساسي للحقيقة العملية. فالفيزيائي ريتشارد فينمان يرى «أن المرء يمكن أن يستبين الحقيقة بفضل جمالها وبساطتها» ويعلن هايزنبرج أن «الجمال في

العلوم الدقيقة وفي الفنون على السواء هو أهم مصدر من مصادر الاستنارة والوضوح»[٧٦].

وعبر كل هذه المظاهر والمعاني تتحرك أجنحة الجمال، وعبرها، كذلك، نحاول أن نتحرك خلال هذا الكتاب.

خاتمة

تشتمل عمليات التفضيل، عامة، على المقارنة والتمييز والاختيار من بين عدد من البدائل المتاحة لنمط معين من المثيرات، ولأسلوب معين من التفكير أو السلوك أو الانفعال.

والتفضيل الجمالي عملية مركبة تشتمل على مقارنات وتمييزات واختيارات، بين البدائل الجمالية المتاحة، ويتم التعبير عن هذا التفضيل الجمالي من خلال أحكام جمالية خاصة يصدرها الفرد على هيئة تعبيرات لفظية، أو اختيارات سلوكية معينة، تظهر في جوانب عدة من سلوكه كما في اختياره لكتابات معينة كي يقرأها، وللوحات معينة كي يشاهدها، أو حتى يقتنيها، أو يقتني مستنسخات منها، وأيضا في الأعمال الموسيقية التي يفضل سماعها أكثر من غيرها ولألوان معينة من الملابس أو الأثاث نفضلها، وفي غير ذلك من التفضيلات الجمالية.

يرتبط التفضيل الجمالي بالتذوق الفني، والبعض يعتبرهما شيئا واحدا، لكننا نميل إلى اعتبار التفضيل الجمالي، خاصة لدى الكبار وليس لدى الأطفال، مرحلة متقدمة من عملية التذوق الفني، عملية ترتبط بالبلورة والترسيخ النسبي لأنماط معينة من السلوك الجمالي. كما أن التفضيل الجمالي هو أيضا سلوك أكثر اتساعا وشمولا من التذوق الفني لأن التفضيل الجمالي يرتبط بتفضيل الفنون وغير الفنون، وبكل ما يستثير بداخلنا تلك الإحساسات الجمالية المتميزة والتي يحاول هذا الكتاب أن يحيط بها.

وتلعب عوامل عدة أشرنا إليها في هذا الفصل، كالمتعة، والتخيل، والتقمص، والمسافة النفسية، والألفة والشخصية والثقافة، والخبرة والمعرفة، وغيرها من العوامل، دورها المهم في التشكيل الخاص لعمليات التفضيل الجمالي هذه لدى الأفراد.

2

نظريات فلسفية اهتمت بالذوق الجمالي

يعود الاهتمام المنظم بالفن والجمال إلى بدايات الفلسفة اليونانية عامة، وإلى أفلاطون وأرسطو خاصة. وقد نظر أفلاطون إلى الفن عموما وإلى الشعر خصوصا على أنه «يزيف صورة الواقع» ويقدم لنا «نموذجا مشوها له»[١]، لجأ إلى فكرة المحاكاة في نقد الفن، «ولكن المحاكاة التي يعنيها هنا هي محاكاة العالم الحقيقي، لا محاكاة مشاعر النفس البشرية وأحوالها»[٢].

وشبه أفلاطون عمل الرسام مثلا «بهذه العملية التي يدير فيها الإنسان مرآة من حوله ليصنع منها مظاهر وخيالات للأشياء. فإذا رسم الفنان كرسيا، فلهذا الكرسي مرتبة ثالثة من حيث الوجود. إذ إن هناك أولا فكرة الكرسي كما صنعها الذهن الإلهي. وهناك ثانيا الكرسي المادي الذي يصنعه النجار، وثالثا مظهر الكرسي أو صورته كما يرسمها الفنان. ومعنى ذلك أن العمل الفني لا يحاكي المثل الثابتة للأشياء، ولا يصنع أشياء فعلية كتلك التي نراها في العالم

«نحن نختار مؤلفنا المفضل، تماما كما نختار الصديق، من خلال الاتفاق مع المزاج أو الاستعداد الخاص بنا»
«**هيوم**»



الواقعي، وإنما يحاكي مظاهر لهذه الأشياء الجزئية فحسب. فالفنان إذن أبعد ما يكون عن «الخلق»، بل إنه أقل مرتبة من «الصانع» ذاته[٣].

وبشكل عام تدل آراء أفلاطون الجمالية، كما طرحها في «الجمهورية» على أنه قد وقع في خطأ أساسي «هو الخلط بين مجالي الميتافيزيقا والفن. وبين قيم الحق والخير والجمال. فهو يحاسب الأعمال الفنية على أساس ما فيها من معلومات يفترض أنها ينبغي أن تعين الإنسان على فهم حقائق الأشياء، أو يعيب عليها أنها لا تتضمن دعوة أخلاقية مباشرة، أي أنه باختصار، يحكم على الفن كما لو لم يكن بينه وبين العلم والأخلاق أي حد فاصل»[٤].

على الرغم من آراء أفلاطون السلبية حول الفن والفنانين، فإن محاوراته هي بمنزلة الأعمال الدرامية المثيرة للإعجاب، كما تعد عمليات السخرية والمفارقة وإثبات الحقيقة ونفيها، عند مستويات مختلفة ومتزامنة، بمنزلة التمهيد القديم لكثير من الأفكار الحديثة في الأدب والفن، وخاصة ما يتعلق منها بالتلاعب باللغة والمحاكاة التهكمية والإرجاء والنبر المؤجل، وتعدد التأويلات، والقراءات المتعددة للحقيقة الواحدة، أو النص الواحد، وتداخل الحقيقي مع الوهمي وغير ذلك من الأفكار.

كان العدل في رأي أفلاطون ـ خاصة في الجمهورية ـ هو النظام المثالي الذي ينبغي أن يوجد في الدولة، وفي روح الفرد، ويقوم هذا العدل على أساس العقل، والأعمال الفنية التي لا تقوم على أساس العقل تقوم بإفساد الروح، ومن ثم ينبغي طرد أصحابها من جمهورية الحكماء هذه.

لكننا نجد في أعمال أخرى لأفلاطون مثل «فايدروس» و«إيون» و«المأدبة» على نحو خاص ما يشي بتأييد أفلاطون للفن. فهناك في «إيون» آراء مؤيدة للشعر الذي لا يقوم على أساس المعرفة، ولا يقدم فهما منطقيا أو أخلاقيا معينا. وقد يعتبر هذا الافتقار إلى الفهم المحدد للشعر الذي يعاني منه إيون ـ كما يشير روس ـ نوعا من الصنعة، بينما هو يمتلك الإلهام الذي يتجاوز أي فهم إنساني. وهناك حديث كذلك في «فايدروس» وفي «المأدبة» عن الشاعر باعتباره كائنا لطيفا مقدسا مجنحا يتحرك بفعل الإلهام وحب الجمال بين الأرض والسماء، وحيث يكشف سقراط عن تواز مثير للإعجاب بين حب الجمال وحب الأشكال الفنية[٥].

وإذن «فهناك بالفعل ظاهرة غريبة يصعب تعليلها في فلسفة أفلاطون، هي أنه، وهو أقرب الفلاسفة إلى المزاج الشعري، قد حمل على الشعر حملة شعواء، وطالب بتطبيق مقاييس ميتافيزيقية أو منطقية أخلاقية صارمة في الحكم على الأعمال الفنية بوجه عام»[٦].

أما أرسطو فأكد أن العمل الفني الجيد يشتمل على اكتمال في الشكل واعتدال في الأسلوب، وبدرجة تضمن له أن يكون كلا مشبعا ومقنعا في ذاته وخلال إحداثه لتأثيره. وفي «كتاب الشعر» أكد على أهمية شروط الانسجام والتآلف (أو الهارموني) والوضوح والكلية في الفنون الدرامية التراجيدية القائمة على أساس المحاكاة، كما تحدث خلال هذا الكتاب أيضا عن انفعالَي الخوف والشفقة (وتحدث عنهما كذلك باستفاضة في كتاب «الخطابة») وتحدث أيضا عن التطهير (الذي ذكره باستفاضة أيضا في كتاب السياسة)[٧].

وهناك فروق جدير ذكرها بين أفلاطون وأرسطو. فبينما أكد أفلاطون أن المحاكاة الفنية، وبخاصة في التراجيديا والشعر التراجيدي، تعمل على تأجيج الانفعالات القوية، وتضلل الباحث عن الحقيقة فتبعده عنها، فإن أرسطو قال إن الفنون عموما لها قيمتها العالية، لأنها تصحح النقائص الموجودة في الطبيعة، وأن الدراما والتراجيديا خصوصا لها أهميتها لأن لها إسهامها الإيجابي في التطهر من الانفعالات السلبية المتطرفة، ومن ثم تقوم بدور أخلاقي إيجابي. والتراجيديا في رأيه كذلك وسيلة للوصول إلى المعرفة من خلال عرضها للحقائق الفلسفية.

وبينما نظر أفلاطون إلى الجمال نظرة مثالية، فإن أرسطو اعتبره خاصية من خصائص العمل الفني أو الموضوع الطبيعي، ومن ثم فقد أكد الفوائد الأخلاقية للتراجيديا في مقابل ذلك السعي المشبوب المصحوب بالهوس والعرق وإنبات الريش سعيا وراء الجميل - الذي هو الهدف الأساسي للفن - لدى أفلاطون، خاصة في «فايدروس» و«المأدبة»[٨].

أما بعد ذلك وخلال القرن الثالث الميلادي فقد ربط أفلوطين في حديثه عن الفيض بين الفن والدين وبين الجمال والخير، وأكد أفكار التناسب ووحدة الأجزاء داخل الكل، وانتهى إلى نظرية مثالية صوفية وحّد فيها بين حقيقة الوجود والخير والجمال، وصورّ من خلالها شوق النفس

الإنسانية المستمر إلى الاتصال بهذه الحقيقة المطلقة والتشبه بها. وبهذا يكون قد تأثر بأفلاطون الذي بحث عن الجمال في العالم العقلي المثالي، وطالب الفن بأن يحاكي الأصل لا الظلال، ونأى بالفن عن كل الاتجاهات الحسية والنزعات الواقعية(٩).

وفي فلسفة بلوتينيوس Plotinus الأفلاطونية الجديدة، حُوِّلت أنواع الفيض كلها إلى تآلفات أو هارمونيات مقدسة. فالواقع يوجد في مملكة العقل الإلهي، وفي نشاطاته وموضوعاته اللانهائية.

وحيث إن الفن يمثل أحد أعمق نشاطات الروح وأكثرها تمييزا لها، والجمال يمثل واحدا من أعمق الموضوعات المرغوبة، فمن الطبيعي أن تلعب الاعتبارات الجمالية دورا أساسيا لدى فلاسفة بدايات العصور الوسطى. لذلك عدَّ بلوتينيوس الجمال الفني والجمال الطبيعي بعض تجليات وحدة الوجود، وتعبيرين عن الكلية التي تطمح إليها كل أنظمة الخلق وكل أشكال الفيض، فمن الواحد صدر العقل، ومن العقل صدرت الروح، والروح هي التي تشكل الجسد وتدخل فيه. ويكشف عالم الجسد وعالم الطبيعة عن نظام منسجم هو في جوهره نوع من الفيض الذي انبثق عن الواحد أو الله(١٠).

والله في رأي بلوتينيوس مصدر الجمال، فالجمال يشع منه، والجمال يأتي في المرتبة الثانية من حيث الأهمية في عمليات الفيض بعد الواحد. وما يصنعه الفنان هو محاكاة للجمال الإلهي، والفن طريق وسط بين أشكال الجمال الطبيعية الغامضة نوعا ما، والتي تطمح إلى التحقق والاكتمال، وبين الجمال ذاته، الذي يستطيع العقل أن يعرفه من خلال صعوده إلى ما وراء الموضوع الجمالي ذاته.

فالفن في رأي هذا الفيلسوف، إذن، رمز مزدوج، فهو من ناحية رمز للواقع الأدنى، ويقوم بإكماله، وهو من ناحية أخرى، رمز للواقع المطلق، ويقوم بعملية انعكاس أو محاكاة له(١١).

في العصور الوسطى تحول الاهتمام من القضايا الميتافيزيقية إلى القضايا المنطقية واللاهوتية بفعل التأثير الطاغي للكنيسة حينئذ، وأصبحت الأفكار الجوهرية متعلقة بالمشكلات الدينية، بينما صارت قضايا الفن قضايا فرعية، وتُناقش في ضوء التصورات الدينية فقط. وحافظ «الجميل» على

مكانته لكنه كان محاطا بهالة من القداسة، وقُطعت كل صلاته القديمة بالفن، وتم إحلال صلات جديدة بدلا منها تربطه على نحو وثيق بالمقدس الديني.

هكذا أصبحت الاهتمامات الأفلاطونية الصوفية لدى «بونافنتورا»، وكذلك الواقعية المدرسية الأرسطية لدى الراهب توما الأكويني (١٢٢٥ ـ ١٢٧٤)، محصورة داخل إطار لاهوتي. وأصبح الجمال علامة على إعجاز الخلق الإلهي، سواء تمثل هذا الجمال في الكون بمعناه الكبير، أو في كائن صغير. وأصبح الفن نسخا أو محاكاة لما كان موجودا في عقل الخالق الأول. وهكذا وصل أوغسطين (٣٥٤ ـ ٤٣٠) قبل «توما الأكويني» أيضا إلى حل لتلك الحالة المضنية من الحيرة وعدم اليقين التي عاش فيها، والتي جعلته يقول «أومن لأنه غير معقول» ومن ثم نظر إلى الإسهام الأدبي والفلسفي الإنساني باعتباره مبررا لتوق الإنسان الدائم إلى الجمال: فكل ما خلقه الإنسان من فن ذي قيمة يرمز إلى الحقيقة، والحقيقة ترتبط بالجمال، والفن يعكس بعض صور هذا «الجمال».

وبينما كان إنتاج الفن وتلقيه أو استهلاكه من اهتمامات «المدينة» أو «الجمهورية» لدى أفلاطون، فإن هذه المسألة أصبحت بالنسبة لأوغسطين من مهام الكنيسة. فبمقدار ما يتفق الفن مع حقائق الإيمان، وبمقدار ما يعكس التناغم أو الانسجام والتآلف في قدرة الخلق الإلهي، يكون له ما يبرره. وللفن ومظاهر الجمال الطبيعي موقعهما في رحلة الصعود الإيمانية، وحيث يكمن الملاذ الأفضل للروح في عودتها إلى الكلي والمطلق، وهذا يتطلب الابتعاد عن الموضوعات الحسية التي تحتاج إلى استخدام حاسة البصر. وتعكس الفنون البصرية ـ كفن التصوير ـ في رأي أوغسطين العالم الحسي، وتبعد الإنسان عن العالم السماوي، ولذلك فضل الموسيقى على التصوير واعتبرها أكثر سموا أو أعلى قيمة لأنها تعكس الحس بدرجة أقل[١٢].

وربط القديس توما الأكويني كذلك بين الجمال والحب والإيمان. وذلك لأن «الجميل» يؤمن بالحب ويثيره في النفس، والحب إذا ارتبط بالإيمان والصدق يقود نحو الحقيقة، وبينما تغير مفهوم الإيمان والصدق منذ ما كتبه الأكويني حوله، فإن الافتراض الخاص حول ارتباط الفن بالصدق ظل موجودا حتى الآن.

مع بداية عصر النهضة بدأت عملية إخضاع فلسفة الفن والجماليات لأهداف لاهوتية في التهاوي. وقامت النظريات النقدية والفنية المتتالية بدور



كبير في هذا الشأن. كما أدت الاكتشافات الجغرافية والعلمية والفنية إلى تأكيد قيم الفردية والحرية والخصوصية، وتم إحياء الكثير من الأفكار الأفلاطونية الجديدة المرتبطة بالجمال، وتم ورُبطَت على نحو خاص بأفكار بلوتينيوس وأوغسطين. وقام مارسيليو فيشينو Ficino بترجمة محاورات أفلاطون وكذلك «إنيادات» بلوتينيوس، مما خلق حالة من الوعي بمدى بعُد اللاهوت المسيحي عن الفلسفة الكلاسيكية الإغريقية.

بعد ذلك أصبح هدف الفن هو الجمال، وأصبح الجمال قيمة ترتبط بالنسب المتوافقة أو المتآلفة التي يتم استخلاصها من الكون والعالم ثم وضعها في الأعمال الفنية.

واستنفدت الأفلاطونية الجديدة بتأكيداتها المستمرة على المطلقات أغراضها كعمل فلسفي جاد، وظهرت الحاجة إلى قاعدة راسخة قوية تقوم على أساسها فلسفات خاصة للفن والجمال، وقام شافتسبري، Shaftesbury (١٦٧١ ـ ١٧١٣) في إنجلترا بالخطوة الأولى في هذا الاتجاه. حين حاول أن يربط بين الأفلاطونية الجديدة في شكلها التقليدي، وبعض التفسيرات العضوية والحيوية للواقع. وقد حاول إعادة تأكيد أهمية شعور الإنسان بالجمال الطبيعي، وكذلك أن يحرر روح الإنسان من كل القيود البيوريتانية أو الطهرانية المتزمتة، وكذلك من التأثير المعوق للفلسفة المادية الميكانيكية.

لقد قام شافتسبري بمحاولة للتوفيق بين الدين والعلم فأشار إلى أن الطبيعة ذات تنظيم فني خاص يدل على وجود خالق عظيم، وهي كذلك ـ أي الطبيعة ـ ذات خصائص روحانية تجعلها جميلة بالنسبة للوعي الإنساني. ومن خلال رفضه للتفسيرات المادية الآلية للجمال فتح هذا الفيلسوف الطريق أمام الجمال كي يعود لتأكيد ذاته كقيمة مستقلة، فالطبيعة جميلة في ذاتها، والإنسان ـ كل إنسان ـ يمكنه أن يتذوق الطبيعة من خلال حساسية خاصة بالحكم الجمالي الموجود لديه، وتنعكس القوة الإبداعية للطبيعة في الطاقة الإبداعية لعقل الشاعر. كما أن جمال الطبيعة يعاد تجسيده في جمال الإبداع الفني.

وهكذا فإن الإنسان، خلال جهوده الإبداعية يقوم ـ فيما يرى شافتسبري ـ بتوسيع حدود القيم الجمالية الموجودة في الطبيعة ويعمل على تحقيقها. والطبيعة والفن هما من التجليات التوافقية لذلك التآلف المقدس. لكن فعل

التذوق يقوم بدور أكبر فيما يتعلق برؤية عوامل الانسجام أو التناغم في جماليات الفن والطبيعة، وكذلك فيما يتعلق بالأحكام الخاصة بالجمال والإبداع. والفن، مثل الطبيعة، زاخر بالرموز التي كتبها الخيال.

اهتم شافتسبري أيضا بالجليل وبخبرة الجلال كما تجسدها الخبرة الدينية المرتبطة بتصورات الإنسان حول المطلق، والجلال لديه ليس مجرد خبرة دينية أخلاقية، بل خبرة جمالية أيضا. وإحساس الإنسان بموضعه في الكون يعود إلى حكم خاص حول الجميل. وهذا الحكم يسير وفق تذوق مباشر ينبغي تمييزه عن الحكم الأخلاقي وعن حكم المنفعة المادي. وبتأكيده على نقاء الأحكام الأخلاقية وانتفاء للغرضية أو الهوى منها فتح شافتسبري الطريق أمام كانط كي يكتشف أحد المبادئ الأساسية في كل فلسفات الفن والجمال.

لم يكن تأثير شافتسبري في إنجلترا يعادل تأثيره في ألمانيا. ففي إنجلترا اهتم فرنسيس هتشيسون F. Hutheson (١٦٩٤ ـ ١٧٤٧) بالحاسة الجمالية التي أشار إليها شافتسبري لكن من دون الخلفية الأفلاطونية الجديدة المرتبطة بها. ونتيجة لذلك توقف علم الجمال عن أن يكون فرعا فلسفيا أساسيا، وتجلى هذا التبدد لعلم الجمال الفلسفي، كما يشير هوفشتاتر وكون، لدى ديفيد هيوم الذي تأثر بشكل عميق بأفكار هتشيسون. وقد كتب هيوم ـ في رأيهما ـ كناقد وليس كفيلسوف للفن، وتطور الاهتمام بالفن لديه كي يصبح نوعا من التنظير التحليلي السيكولوجي حول الفن[١٣].

وقد عدّ هوفشتاتر وكون التصورات النظرية التي قدمها فلاسفة ومفكرون أمثال أديسون، وهتشيسون، وهوجارت، وجيرارد، وبيرك، وتيمس، وأليسون، وغيرهم، تصورات تؤدي بنا نحو «علم نفس الجمال» أكثر مما تقودنا نحو «فلسفة الفن» أو «علم الجمال»، لكن هذا التطور ـ في رأيهما ـ رغم ذلك، كانت له أهميته الخاصة فيما يتعلق بالفلسفة الفينومينولوجية الجمالية الحديثة[١٤].

وضعت أفكار شافتسبري، وكذلك رؤية ليبنتز الفلسفية للكون من خلال مصطلحات حيوية وروحانية الأساس الضروري لظهور علم الجمال كفرع فلسفي ـ في ألمانيا أولا ـ حيث لم يكن قد وُضع الفن بعد في قلب الاهتمامات الفلسفية على نحو مباشر ـ حتى لدى بومجارتن الذي كتب



المبحث الفلسفي المنظم الأول حول علم الجمال، كما صاغ الاسم المميز لهذا الفرع - واحتاج الأمر إلى أن يبدأ كانط كتاباته المتأخرة التي حاول من خلالها عبور الفجوة بين جوانب فلسفته المتفرقة الخاصة كما عرضها في «نقد العقل الخالص» و«نقد العقل العملي»، وهكذا أصبح علم الجمال لديه جسرا يوحد بين فلسفته النظرية وفلسفته العملية.

واستمر الاهتمام بالفن والجمال يتزايد منذ ذلك التاريخ وتعلو نغماته في الدراسات الفلسفية حتى اليوم.

بطبيعة الحال لن نستطيع أن نستعرض كل الفلسفات أو التصورات الفلسفية حول الجمال والفن في هذا الفصل، لكننا سنختار بعض الفلاسفة الذين أسهموا إسهاما كبيرا في هذا الميدان، وخاصة بعد الظهور الفعلي لمصطلح علم الجمال خلال القرن الثامن عشر. ونعرض لبعضهم بالتفصيل، وخاصة هيوم لما له من أهمية خاصة في تفسير عمليات التذوق أو التذوق الجمالي بشكل يقربه كثيرا من الدراسات السيكولوجية، كما سبقت الإشارة، وكذلك كانط صاحب الإسهام البارز في هذا المجال، ثم نعرض للبعض الآخر، خاصة هيجل وشوبنهور وديوي وغيرهم، بتفصيل أقل، وفي حدود ما يسمح به المجال.

لا يشتمل هذا الفصل، بطبيعة الحال، على كل النظريات الفلسفية التي عالجت موضوع الجمال أو تعاملت معه، فكل ما يشتمل عليه مجرد عينة من النظريات المهمة التي حاولت تفسير الجمال والخبرة الجمالية، والحكم الجمالي والتذوق للفنون والجمال، وهي عينة تمثل في رأينا أهم ما في هذا المجال، على كل حال، رغم أنها عينة قد لا تكفي لإطفاء عطش الظامئ إلى المعرفة في هذا المجال.

إنها على كل حال مجرد قطرات صغيرة قد تكفي - فقط - لمواصلة الطريق الخاص بهذا الكتاب.

هيوم ومعيار الذوق

يعد ديفيد هيوم (١٧١١ - ١٧٧٦) أحد أبرز المتحدثين باسم المدرسة الإمبيريقية البريطانية، كما تمثلت بشكل خاص (إضافة إلى هيوم) لدى جون لوك وبيركلي ومـــيل وبيـــن وغيرهم. وقد أكدوا أهمية الخبرة، وكذلك الأهمية الخاصة للحواس في إدراك هذه الخبرة.



لقد أشار هيوم إلى أن ما يوجد في عقلنا هو أفكار تمر في شكل سلاسل متتابعة، أو مترابطة هي التي تكون العقل، وأن العقل لا يحصل على الأفكار، لأنه «هو نفسه» الأفكار. وتفهم الأفكار هنا، لا بمعناها الواسع، بل بمعناها المحدد، ولذلك ميز هيوم بين الانطباعات الخاصة بالحواس والأفكار أو الصور الذهنية، لكنه لم يستطع أن يميز - كما فعل جون لوك - بين الانطباعات والأفكار، في ضوء أن الأولى (أي الانطباعات) تتعلق بموضوعات حاضرة بالنسبة للحواس، بينما تكون الأخرى (الأفكار والصور) متعلقة بموضوعات غائبة عن الحواس[١٥].

عموما أدت أفكار هيوم وتعديلاته لأفكار بيركلي إلى إعادة صياغة قوانين الترابط التي كانت كامنة في مناقشات لوك، وترجع أصولها إلى أرسطو. فالترابط بين الأفكار، في رأي هيوم، يرجع إلى: التشابه بينها، أو تقاربها الزماني، أو المكاني، أو العلاقة السببية أو الخاصة بالسبب والنتيجة.

وقد أشار هيوم كذلك إلى أن العديد من خبراتنا يمكن اختزاله إلى ترابطات خاصة بين أفكار بسيطة، وأن خبراتنا السابقة تلعب دورا مهما في عمليات الترابط هذه، وأن الميول الأخلاقية تقوم على أساس مبادئ خاصة بالتعاطف والانفعالات الموجهة نحو الآخرين.

كان هيوم يتكئ كثيرا في تفسيراته على ميكانزمات داخلية موجودة في العقل، وأيضا على نزعة متشككة فيما يتعلق بالأسس التي تقوم عليها الخبرة. وتتفق نظريته العامة حول الفن مع هذه الاتجاهات في التفكير، وقد قال إنه لا توجد سلطة تفوق سلطة الذوق، بالنسبة لتقييم الأعمال الفنية، وإن معيار الذوق، على كل حال، يمكن أن يستمد من خلال تلك الأعمال الخاصة بالعقل أو نشاطاته.

عرض هيوم أفكاره عن التذوق والتفضيل الجمالي في مقال له بعنوان «معيار الذوق» The standard of taste، وقد قال من خلاله بوجود تنوعات عدة من الذوق في العالم، مثلما توجد تنوعات عدة للآراء، حتى فيما بين الناس الذين عاشوا في المكان نفسه، وخضعوا للأنظمة الاجتماعية والسياسية والتعليمية نفسها، وهذا صحيح - في رأيه - عبر الأمم وعبر العصور[١٦].

تتفاوت انفعالات الناس أو عواطفهم - في رأي هيوم - فيما يتعلق بجميع أنواع الجمال أو القيم، هذا على رغم أن خطابهم العام يظل هو نفسه. فهناك

مصطلحات معينة في كل لغة تستخدم للمدح أو الذم، وهي مصطلحات يتفق عليها كل من يستخدمون اللغة نفسها. فكل فرد يتفق في امتداحه للتفوق والبراعة والملاءمة والبساطة و«الروح» في الكتابة، وأيضا في ذمّه للكلام الطنان الحافل بالادعاء والتكلف في التعبير، وكذلك تلك البرودة أو البراعة الزائفة في الأداء الفني.

أما عندما يقوم النقاد بفحص هذه الجوانب الدقيقة لهذا التقارب في الأحكام، فإن تلك التشابهات بينها تتبدد على نحو واضح، ويُكتشف أن الأفراد يستخدمون أو ينسبون معاني مختلفة تماما لهذه التعبيرات التي يصدرونها.

لكن، ما الذي يجعل الناس يتفقون في إعجابهم بهوميروس، أو أريستوفان، أو سرفانتس رغم اختلاف العصور والأماكن، ويتفقون على نفورهم من كتاب آخرين؟ يجيب هيوم أنه توجد، فيما بين هذا الاختلاف في الأذواق والأهواء، مبادئ معينة عامة للإعجاب أو الانتقاد، وأن العين الفاحصة الواعية قد تتبع الدلائل الخاصة بهذه العوامل في تلك العمليات الخاصة بالعقل.

فبعض الأشكال أو الكيفيات الخاصة، وبدءا من البنية الأصلية للنسيج الداخلي للعمل الفني، تُعَدُّ، على نحو مناسب، كي تحدث شعورا بالمتعة، بينما قد تُعَدُّ أشكال أخرى من أجل إحداث الضيق، أو أي حالات مناقضة للمتعة، وإذا فشلت هذه الأشكال أو الكيفيات في إحداث الأثر المرجو منها، فإن ذلك يكون راجعا إلى وجود نقائص كانت موجودة، أصلا منذ تلك البذرة الأولى للعمل.

وتوجد داخل كل مخلوق، كما يقول هيوم، جوانب قوة وجوانب ضعف، كما أنه يمر بحالات من القوة والضعف وجوانب أو حالات قوة الأعضاء أو الحواس فقط هي التي يمكنها أن تمدنا بمعيار حقيقي للذوق والعاطفة. وإذا توافرت مع قوة الأعضاء حالة كلية من وحدة العاطفة بين البشر، فهنا قد يكون الوصول إلى فكرة الجمال الكامل أمرا ممكنا. وعلى نحو يشبه المظهر الخاص الذي تكون عليه الأشياء في ضوء النهار، تكون الأمور في عين الإنسان الصحيح، فتبرز هذه الأشياء لونها الحقيقي والواقعي، حتى عندما يكون هذا اللون مجرد وهم أو مظهر خادع تدركه الحواس.

لكن نقائص أعضائنا الداخلية متعددة ومتكررة، مما يضعف من تأثير هذه المبادئ العامة التي تعتمد عليها عاطفتنا الخاصة حول الجمال أو التشوه.

فرغم أن بعض الموضوعات قد تُعَدُّ على نحو جيد، من خلال البنية الخاصة بالعقل بحيث تحدث المتعة، فإنه لا يتوقع منها أن تحدث المقدار نفسه من المتعة لدى كل فرد. حيث قد تقع بعض الأحداث والمواقف، وتقوم إما بإلقاء ضوء زائف على هذه الموضوعات، وإما العمل على منع الشيء الحقيقي من أن ينقل العاطفة المناسبة والإدراك الملائم إلى المجال الخاص بالخيال.

وأحد الأسباب الواضحة - في رأي هيوم - والتي تمنع العديد منا من الشعور بعاطفة الجمال المناسبة، هو ذلك الافتقار إلى الخيال المرهف، والذي هو شرط أساسي مسبق، لنقل أو توصيل هذه الحساسية الخاصة بالانفعالات الرقيقة. وهذه الرهافة - كما يقول - هي ما يتظاهر بها كل امرئ أو يتحدث عنها ، وهي ما قد تختزل كل نوع من الذوق أو العاطفة إلى معياره الخاص.

ومن أجل المزيد من التوضيح لوجهة نظره هنا يعود هيوم إلى رواية «دون كيشوت» ويسرد قصة وردت على لسان الشخصية الثانية في هذه الرواية، ألا وهي شخصية التابع سانشوبانزا. حيث يقول سانشو، للفارس المحصن بالدروع ذي الأنف الكبير، أي لـ «دون كيشوت»: إنني أتظاهر بالخبرة في تمييز الخمر، وهي صفة موروثة في عائلتنا، فقد دُعي اثنان من أقاربي، ذات مرة، كي يذكرا رأيهما في برميل كان يفترض أنه يحوي خمرا ممتازة معتقة، وقد تذوقها أحدهما، وبعد أن فكر مليا في أن هذه الخمر من النوع الجيد، أبدى ملاحظة عابرة حول مذاق طفيف يشبه طعم الجلد المدبوغ يخالط مذاق الخمر. أما الآخر فبعد قيامه بالتحوطات نفسها، أظهر إعجابه الخاص أيضا بهذه الخمر، لكنه تحفظ كذلك بالنسبة لمذاق الحديد الذي شعر به ممتزجا به. ولن تستطيع أن تتخيل مدى السخرية التي تعرضا لها بسبب أحكامهما هذه، لكن من ضحك في النهاية؟! فعندما أُفرغ البرميل مما فيه، وجد عند قاعه مفتاح حديدي قديم صدئ وقد رُبط بقطعة من جلد سوط مدبوغ.

ويزودنا التشابه بين الذوق العقلي والتذوق الجسمي (الحسي) - كما يشير هيوم - بالكثير حول التطبيقات الممكنة لهذه القصة، فرغم أنه من المؤكد أن الجمال والقبح، وبشكل يفوق الأمر في حالة الأطعمة الحلوة والمرة، هما ليسا من الكيفيات الموجودة في الموضوعات، بقدر وجودهما على نحو ما في عواطفنا نحو هذه الموضوعات، سواء كانت هذه العواطف خارجية أو داخلية ،

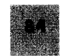
فإن الأمر يدعونا، رغم ذلك، لأن نعتقد بوجود كيفيات معينة خاصة موجودة في الموضوعات التي نتذوقها، وهي كيفيات أو خصائص ملائمة بطبيعتها لإنتاج مثل هذه المشاعر المرتبطة بالجمال. وحيث إن هذه الكيفيات من الممكن إن توجد بدرجة صغيرة، أو قد تختلط ببعضها البعض وتمتزج ، فقد يصبح الذوق غير متأثر بهذه الكيفيات الجمالية الصغيرة، أو غير قادر على التمييز بين كل المذاقات الخاصة المتمايزة في كل هذه الفوضى المعروضة عليه. أما عندما تكون الأعضاء شديدة الحساسية والرهافة بحيث لا تسمح لشيء بالإفلات منها، وتكون في الوقت نفسه شديدة الدقة بحيث تدرك كل تفصيلة في التكوين الذي يوجهها، عندما يحدث هذا، يوجد ما يسميه هيوم برهافة الذوق Delicacy of taste أو حساسيته، سواء كنا نستخدم، كما قال، هذه المصطلحات بمعناها الحرفي أو بمعناها المجازي.

إننا نجد هنا القواعد العامة بالذوق في حالة نشاط أو استخدام، إنها تستخلص أو تستمد من القواعد الراسخة، ومن الملاحظة لما يمتع وما لا يمتع، ويُعلن عنها بفردية واضحة وثقة.

وإنتاج مثل هذه القواعد العامة، أو الأنماط المعلنة حول التكوين الجمالي، هو أمر يشبه اكتشاف المفتاح المربوط في سوط من الجلد المدبوغ في حكاية «سانشوبانزا» السابقة، مما يبرز مصداقية الآراء التي أعلنها هذان الشخصان من أقارب «سانشو» وبشكل يريك أو يصيب بالحيرة أيضا هؤلاء القضاة (الناس) الذين أدانوا أحكام هذين الشخصين وسخروا من تقييماتهما.

فإذا لم يكن البرميل قد أفرغ مما فيه، كان الذوق الخاص بأحد الفريقين سيظل هو السليم وبينما يظل الذوق الخاص بالفريق الآخر هو الخاطئ، وكان سيصعب إثبات تفوق رأي الخبيرين من أقارب «سانشو» بالنسبة لكل عابر سبيل.

وعلى الشاكلة نفسها يقول هيوم : فإنه ما لم تُفحص مظاهر الجمال في الكتابة بشكل منهجي، وما لم يتم التعامل معها من خلال قواعد عامة، وما لم يُعترف بنماذج ممتازة يتم الرجوع إليها، فإن الدرجات المختلفة من الذوق ستظل قابلة لأن تحل محل بعضها البعض، وسيكون الحكم الخاص بأحد الناس قابلا للتفضيل عن الحكم الخاص بغيره. وفي هذه الحال لن يمكن إسكات صوت الناقدالرديء، ذلك الذي سيتشبث بانفعاله الخاص، ويرفض



الانصياع لرأي خصمه، أيا ما كان عليه رأي هذا الخصم من صواب. لكننا عندما نبين لهذا الناقد الرديء ونعرض عليه مبادئ الفن، وعندما نوضح له هذه المبادئ من خلال الأمثلة المناسبة، وأن العمليات الخاصة بهذه المبادئ قد تتفق ـ كذلك ـ بطريقة أكثر ملاءمة مع ذوقه الخاص، ونلفت نظره إلى أن هذه المبادئ قد تنطبق أكثر على الحال التي تصدى لنقدها، لكن هناك عناصر في التكوين لم يدركها أو لم يشعر بتأثيرها فيه، عندما يحدث هذا، وعندما يكون هذا الفرد متحررا من التحيزات والجمود العقلي، فإنه قد يعترف بأن النقص كامن فيه، وأنه يحتاج فعلا إلى الرهافة، الرهافة التي هي شرط مسبق لجعله حساسا لكل جمال، وكذلك لكل نقص في أي تكوين أو خطاب جمالي.

يشير هيوم، كذلك، ومن أجل مزيد من التعميق لفكرته هذه حول رهافة الذوق وحساسيته إلى ضرورة أن يكون إدراكنا للجمال والنقص متسما بالدقة والسرعة، مما يؤدي بنا بالضرورة إلى الوصول إلى حالة خاصة من الاكتمال في ذوقنا العقلي. إن هذا يستدعي ألا تفوتنا صغيرة ولا كبيرة دون أن نلاحظها، وأيضا أن يتم التوحيد بين اكتمال الإنسان واكتمال الحواس أو الانفعال. إن التذوق المرهف للجمال وكذلك الفطنة العقلية ينبغي أن يكونا دائما ـ في رأيه ـ أمرين مرغوبا فيهما، وذلك لأنهما مصدر كل أنواع الاستمتاع الجميلة والبريئة، وعلى مثل هذا القرار تتفق عواطف كل البشر، فكلما أكدنا على رهافة الذوق لاقينا الاستحسان. وأفضل طريقة للتأكيد على رهافة الذوق هذه، هو أن نلجأ أو ـ نعود إلى تلك النماذج الجمالية الأولى والمبادئ التي رُسخت، من خلال الاتفاق المنتظم والخبرة المشتركة للأمم عبر العصور.

لكن ورغم وجود فروق كبيرة طبيعية فيما يتعلق بالرهافة ما بين شخص وآخر، فإن الشيء الذي يعمل على تحسين هذه الموهبة أكثر من غيره هو الممارسة في أحد الفنون بشكل خاص، وكذلك التأمل، على نحو متكرر، في أنواع الجمال الخاصة، بشكل عام. إن «الذوق» يبدأ معنا عاما وغامضا وغير قادر على إدراك جوانب البراعة في الأداء والتكوين، وكل ما نستطيعه هنا هو أن نقدم حكما عاما مترددا ومتحفظا حول جمال العمل أو عدم جماله. لكن مع مزيد من الممارسة والاكتساب للخبرة الخاصة بالموضوعات الفنية تصبح انفعالاتنا المتعلقة بها أكثر دقة ورهافة، ونصبح

قادرين على إدراك مظاهر الجمال والنقص في كل جانب من العمل الفني، بل أن نحدد معالم الأنواع المتمايزة من الكيفيات الخاصة بالعمل، ونعلي من قدرها أو ننتقدها، ثم تصبح هذه الحالة بمنزلة العملية الموجهة لنا ونحن نتعامل مع الموضوعات الفنية المختلفة.

إن ضباب الغموض الذي كان معلقا في البداية فوق العمل الفني يتبدد - كما يشير هيوم - فنصبح أكثر قدرة على الشعور به والاستماع بكل جوانبه. هنا تكتسب الأعضاء اكتمالا أكبر خلال عملياتها النشطة المختلفة، ومن ثم يمكن للمرء أن يعلن أو يصرح، دون مخاطرة أو خطأ، رأيه الخاص حول قيمة العمل الفني أيا كانت، وباختصار.

يقول هيوم، وعلى نحو يثير الدهشة، نظرا لقرابة ما طرحه منذ ما يزيد على مائتي عام، مع كثير من الآراء الحديثة في نظريات القراءة والتأويل واستجابات القارئ. «إن نفس المهارة والبراعة اللتين تمنحهما الممارسة للعملية الخاصة بتنفيذ أي عمل، هما أيضا ما يتم اكتسابه بالطريقة نفسها، بالنسبة للعملية الخاصة بإصدار الأحكام عليه».

فإن المرء الذي لم تتح له الفرصة للمقارنة من خلال الممارسة والتدريب بين أنواع مختلفة من الجمال، ليس مخولا، في رأي هيوم، لأن يعلن رأيه في أي عمل يعرض عليه. وينتقد هيوم تلك التحيزات والأحكام الجامدة لبعض الناس، فهي ذات تأثيرات ضارة، ليس فيهم أنفسهم فقط، ولكن أيضا في الذوق والأحكام الجمالية الصائبة، إنها تدخل الزيغ والانحراف على كل العمليات الخاصة بالملكات العقلية، كما قال، وتؤدي أيضا إلى إفساد عاطفتنا الخاصة بالجمال.

وهناك - في رأي هيوم - هدف محدد، أو غرض ما، يوضع في الاعتبار بالنسبة لكل عمل فني، ويفترض أن هذا العمل يفي بذلك الغرض، على نحو أو آخر، فهدف البلاغة في رأيه هو الإقناع، وهدف التاريخ هو التعليم، أما هدف الشعر فهو الإقناع من خلال الانفعال والخيال. وينبغي أن توجد هذه الغايات بداخلنا، ونحن نتصدى للحكم على هذه الأعمال، ونرى مدى وفاء هذه الأعمال (الوسائل) ونجاحها في الوصول إلى هذه الأهداف (الغايات).

إضافة إلى ما سبق، وبما يتفق مع مقولاته الفلسفية، يقول هيوم، إن كل تكوين فني، حتى الأكثر شعرية منه، ليس أكثر من سلسلة من الافتراضات

Propositions والاستدلالات، وهي لا تكون دائما دقيقة ومحكمة، لكنها دوما الأكثر قبولا وشمولا، أيا ما كانت ترتديه من أقنعة الخيال.

وفي ضوء ذلك كله نظر هيوم إلى عملية التلقي أو التذوق باعتبارها سلسلة من العمليات العقلية، فالأشخاص الذين تُجسِّد شخصياتهم مسرحية تراجيدية، أو قصيدة شعرية ملحمية، ينبغي تمثلهم عقليا باعتبارهم حالات من الاستدلال والتفكير والاستنتاج والفعل أو النشاط، وبما يتناسب مع شخصياتهم هذه وكذلك الظروف المحيطة بهم. فمن دون أحكام خاصة يصورها الشاعر ويصدرها، ومن دون ذوق أو ابتكار لديه، لن يكون لديه أي أمل في النجاح في مهمته. والبراعة نفسها الخاصة بالملكات التي تساهم في تحسين كفاءة العقل، والمهارة نفسها الخاصة بالقدرة على التصور، والدقة نفسها في التمييز والحيوية في التفهم، هي كلها أمور جوهرية في العمليات الخاصة بالذوق الحقيقي، وهي مصاحبة له لا يمكن الاستغناء عنها أبدا. فمن النادر أن نجد شخصا عاقلا لديه خبرة في فن ما، لا يمكنه أن يحكم على مستوى جماله، كما يصعب أن نجد إنسانا قادرا على التذوق دون فهم سليم للفن.

وأخيرا، فإن هيوم يقول ـ وبشكل يماثل ما قاله كانط أيضا ـ إنه رغم أن مبادئ الذوق هي مبادئ عامة، وأنها تقريبا المبادئ نفسها لدى جميع الناس، فإن عددا قليلا من الناس هم المؤهلون لإصدار الأحكام على أي عمل فني، أو هم القادرون على ترسيخ عاطفتهم كمعيار للجمال. إن أعضاء الحواس الداخلية نادرا ما تكون بالغة الاكتمال لدى الجميع، بحيث تسمح للمبادئ العامة بأن تقوم بعملها الكامل، وأن تنتج انفعالا يتفق مع هذه المبادئ.

وتقوم عوامل أخرى بإحداث تلك التفاوتات في الأذواق بين البشر، بعضها يتعلق بالطباع المختلفة بين الناس، بينما يتعلق البعض الآخر بالسلوكيات والآراء الشائعة الخاصة بعصر بعينه، أو قطر بعينه، وتضاف هذه العوامل إلى العوامل الخاصة بالتحيزات في الأحكام. وكذلك الافتقار إلى الخبرة المناسبة أو الحاجة إلى الرهافة والحساسية، مما يؤدي إلى هذه التفاوتات في عمليات التفضيل للأعمال الفنية. ومع تزايد هذه التفاوتات إلى حد كبير يكون البحث عن «معيار للذوق»، يوحد بين هذه التناقضات في الأمر، مسألة لا طائل من ورائها.

نحن نختار، كما يقول هيوم، مؤلفنا المفضل كما نختار الصديق، من خلال الاتفاق مع المزاج أو الاستعداد الخاص بنا. وقد تنجذب آذان بعضنا نحو الإيجاز، أو الأحكام والطاقة في عمل موسيقي، بينما ينجذب آخرون نحو التعبير القوي المتسم بالثراء والتناغم. وقد يتأثر بعضنا بالبساطة، والبعض الآخر بالحليات أو الزخارف الموجودة في العمل الفني. وللكوميديا والتراجيديا والمقطوعات الهجائية والقصائد الغنائية معجبوها الذين يفضلونها عما عداها من أشكال الكتابة، ويكون من الخطأ بالنسبة لأي ناقد أن يقصر إعجابه على نوع واحد أو أسلوب واحد من الكتابة، ويتجاهل ما عداه من الأنواع والأساليب، ومثل هذه التفضيلات تلقائية، ولا يمكن تجنبها، لأنه لا يوجد معيار واحد يمكن من خلاله تحديدها مسبقا.

وعلى الشاكلة نفسها، كما يقول هيوم، نحن نستمتع في أثناء عملية القراءة بالصور والشخصيات التي تتماثل مع الموضوعات التي نجدها في زماننا الخاص ومكاننا الخاص، أكثر من استمتاعنا بما عداها من صور ومكونات. لكننا نفضل الأعمال القديمة أيضا، ويكون تفضيلنا للأعمال التراجيدية منها - في رأيه - أكثر من تفضيلنا للأعمال الكوميدية، لأنها تكون أكثر ارتباطا بعصرها ومكانها، ويكون هذا التفضيل للقديم أكبر، كلما كانت تلك الأعمال شديدة القدرة على تحريك انفعالاتنا الإنسانية المتعلقة بالجمال.

كان هيوم يرى أن الشيء المهم بالنسبة للفن هو ملاءمته، أي المتعة التي نستمدها منه، وأن يتعلق هذا الفن كذلك بانفعالاتنا أو عواطفنا المرتبطة به في المقام الأول قبل أن يكون مرتبطا بالطبيعة الداخلية اللازمة له، وأن هذه الانفعالات لا ينبغي أن تحمل أي مرجعية مباشرة لما يقع خارجها، وأيضا أنها تكون حقيقية خاصة عندما يكون الإنسان واعيا بها، وأن التفضيلات الجمالية هي بمنزلة التعبيرات عن ذوق المتلقي، أكثر من كونها إفادات عن الموضوع الفني. ويجد هيوم في هذا التنوع الكبير في الأذواق ما يؤكد وجهة نظره هذه.

لم ينكر هيوم - كما رأينا - أهمية التدريب والخبرة والممارسة في اكتساب المرء لرهافة الذوق، كما أكد الدور الخاص للخيال في عملية التذوق، فقد أشار أيضا، وبشكل جوهري إلى أنه رغم هذه الفروق الكبيرة في الذوق

الفني يظل هناك معيار مشترك للذوق، معيار يصنع ما يشبه الإجماع على تفرد بعض الأعمال الفنية عبر التاريخ وعبر الثقافات. وأن هذا المعيار يعود إلى الطبيعة الخاصة بالبشر، ويمكن تفسيره في ضوء هذه الطبيعة، فهناك طبيعة مشتركة بيننا، ومن ثم تكون هناك ميول رغم التفاوتات الكبيرة بيننا، لأن نفضل أشياء ونرفض غيرها، فالأشكال التي تم تكوينها منذ البداية كي تحدث المتعة نميل إليها ونفضلها، ويحدث العكس بالنسبة للأشكال التي هي ليست كذلك. وأن «مقياس الزمن» هو وحده الذي يخبرنا بخلود بعض الأعمال الإنسانية وبقائها، مهما اختلفت الأزمنة أو تبدلت عليها عاديات الزمن.

لذلك يظل الناس يحبون تلك الروائع الخالدة في الموسيقى والتصوير والأدب والعمارة وغيرها. ولا يستطرد هيوم كثيرا في تحديد الخصائص المميزة لهذه الروائع التي تزداد قيمتها كلما مر عليها الزمن، ولا يوضح لنا لماذا تبقى بعض الأعمال ولماذا يطوي النسيان غيرها. فنحن لا نستطيع أن نفهم فكرة «معيار الذوق»، كما يشير جوردون جراهام G.Graham[١٧] من مجرد فهمنا أو تسليمنا بفكرة الذوق المشترك، كما أن وجود مشاعر مشتركة بين البشر كذلك لا يعني بالضرورة أن كل فرد يكون ملزما عقليا أو انفعاليا بالتمسك بهذا المعيار. فإذا توافر لامرئ ذوق موسيقي مرهف ومتقدم عن مجايليه هل سنتهمه بالغرابة والخروج عن المألوف؟ وماذا يعني هذا؟ هل يعني أنه على خطأ ونحن على صواب؟ وماذا عن التغيرات في الأذواق والأمزجة الفنية التي حدثت عبر تاريخ البشرية، وماذا عن الأعمال التي سادت في فترة ثم لحقها النسيان؟ وماذا عن الأسماء التي كانت علامات على عصرها ولم يعد يذكرها أحد الآن؟

لقد كان هيوم نفسه واعيا بهذه التبدلات في الأمزجة والثقافات رغم تمسكه الخاص بفكرة معيار الذوق. إن أحدا لا ينكر وجود أعمال فنية خالدة تكتسب قيمة أكبر فأكبر مع مرور الزمن، كما لو كانت جذورها الأولى أو خليتها الأولى، أو بيئتها الأولى تشتمل، كما أشار هيوم، على ما سيترتب عليه إحداث المتعة، وكما لو كانت هذه الأعمال ـ كما تشير بعض الدراسات النقدية ـ تشتمل على تعددية في المعنى، وأن كل إنسان يفسره بالمعنى الذي يروق له. لكن هذه التعددية في التفسير تظل رغم اختلافها

نوع جوهري من الاتفاق، الاتفاق على وجود انفعال الغيرة في «عطيل»، والشر في «ماكبث» والتردد والتظاهر في «هاملت» وهكذا. وفي كل عصر تُكتشف طبقات جديدة من المعنى لهذه الروائع، وهي اكتشافات تعمق المعنى الأصلي ولا تنفيه، ومن ثم تُرسخ قيمتها الفنية، ويتم كذلك تأكيد «معيار الذوق» من خلالها.

على كل حال ورغم ما وجهه بعض الدارسين (أمثال جراهام مثلا) من انتقادات لفكرة معيار الذوق لدى هيوم لأنه - في رأيهم - قد أكد أن الذوق مسألة ذاتية تتعلق بالانفعال، ولا تتعلق بالموضوع الفني، ومن ثم فإن القول بوجود شيء مشترك يقوم فقط على أساس الانفعالات التي هي متغيرة ومتبدلة، قول لا يمكن قبوله في رأيهم رغم عدم إنكار هيوم للتأثيرات الموضوعية الخاصة ببعض الأعمال الفنية، رغم ما وجه من نقد لـ «هيوم» في ربطه بين الفن والمتعة، باعتبارها أن ذلك - في رأي البعض - غير ضروري لوجود أعمال فنية عالية القيمة لا تحدث المتعة، أو السرور بالمعنى الانفعالي الذي تحدث عنه هيوم، رغم ذلك، فإن العديد من أفكار هيوم هذه يظل حيا ومليئا بالدلالات التفسيرية المفيدة في عديد من جوانبها حتى يومنا هذا.

كانط وحكم الذوق الجمالي

مثله مثل كل الشخصيات العظيمة في تاريخ الثقافة الإنسانية، قام كانط (١٧٢٤ - ١٨٠٤) بتلخيص العصر السابق عليه، ثم إنه بدأ عصرا جديدا أيضا. وتعطينا كتاباته المبكرة شواهد على تلك المعرفة الكبيرة التي كانت متوافرة لديه بالنظريات الجمالية والنقدية الخاصة بالمفكرين الألمان والفرنسيين والإنجليز. لقد تعلم الأفكار واستعارها من ليبنتز وبومجارتن وفينكلمان وشولزر وليسنج ومندلسون، وأيضا من فونتينلي ودبوا وروسو وديدرو، ومن شافتسبري وهتشنسون وهوجارث وبيرك وهيوم وغيرهم[١٨].

وقد تمثلت الخطوة العظيمة لكانط، مقارنة بالسابقين عليه أو المعاصرين له، في أنه ذهب إلى ما وراء التحليل الإمبيريقي للإحساس الجمالي، متجها نحو التحديد الخاص لعلم الجمال، باعتباره مجالا خاصا للخبرة الإنسانية يماثل في أهميته وتكامله المجالين الخاصين بالعقل النظري والعقل العملي (أي المجال المعرفي والمجال الأخلاقي).

وبالنسبة لكانط كان وجود مجال أصيل للخبرة الإنسانية أمرا يستدل عليه من خلال ذلك الحضور الخاص لشكل فريد من المبادئ القبْلية أو الأولية Apriori. ومن أجل توضيح ذلك نحتاج إلى أن نعود إلى نهاية المقدمة التي كتبها كانط لـ «نقد الحكم»، وحيث يوجد جدول مختصر يعطي تصوره الكامل حول ميدان الفلسفة. فهناك في رأيه ثلاثة ميادين أو مجالات كبيرة هي: الطبيعة والحرية والفن، وهي ميادين متميزة، فلكل منها مبدؤه الأولي. فالطبيعة تنتمي إلى مبدأ الخضوع للقانون، وتنتمي الحرية إلى مبدأ القصد أو الهدف النهائي Final Purpose، بينما ينتمي الفن إلى مبدأ الغرضية Purposivenss. وهي غرضية بلا غرض كما قال دائما، وكما سيتضح ذلك لاحقا.

ويتفق هذا التمييز لديه مع الاستخدام لثلاث ملكات معرفية أساسية خاصة هي: الفهم والعقل والحكم. وتتفق هذه الملكات بدورها مع ثلاث ملكات خاصة بالعقل الإنساني ذاته، هي: ملكة المعرفة، وملكة الرغبة، وملكة اللذة والألم. وقد اكتشف كانط، بالنسبة لكل هذه الملكات الثلاث، شكلا أساسيا من الضرورة الجوهرية، والصدق الخاص في الخبرة الإنسانية[١٩].

إن ما حاول كانط أن يفعله في «نقد الحكم الجمالي Critique of Aesthetic Judgement» هو أن يعطي شرحا لذلك الصدق الفريد الخاص بالأحكام حول «الجميل والجليل». وقد جادل كانط قائلا إنه حيث «إن حكم الجمال أو الذوق ينبغي أن يكون شيئا عاما وصادقا بالضرورة بالنسبة لكل البشر، فإن الأساس الخاص به لابد أن يكون متطابقا لدى جميع البشر، لكنه أشار أيضا إلى أن المعرفة هي فقط القابلة للتوصيل، ومن ثم فإن الشيء الوحيد أو الجانب الوحيد في الخبرة الذي يمكن أن نفترض أنه مشترك أو عام بين جميع البشر، هو الشكل، وليس الإحساسات بالتمثيلات العقلية. وقد اعتبر بعض الباحثين هذه الفكرة الإرهاص الأول للمذهب الشكلاني أو الشكلي Formalism المعاصر في الفكر النقدي والفني المعاصر[٢٠].

ربما كان كتاب كانط «نقد الحكم» ـ كما يشير روس Ross ـ أكثر الأعمال أهمية وتأثيرا في النظرية الجمالية في الغرب[٢١].

ويمكن قراءة نظرية كانط باعتبارها استجابة للمشكلات التي أثارها هيوم فيما يتعلق بالضرورة في الفهم العلمي، أو النزعة الأخلاقية.

ويمكن، كذلك، تأويل نظرية كانط، باعتبارها حلا تركيبيا للمشكلات المركزية في الفلسفة الحديثة، فقد أشار كثيرا إلى وجود مبادئ جوهرية في العقل الإنساني، وأن هذه المبادئ هي التي تشكل القوى المعرفية، وأنها هي التي تمكن هذه القوى من توحيد خبراتها المتشعبة في وحدة خاصة متميزة.

وهكذا يمكن قراءة كتاب «نقد العقل الخالص» Critique of Pure reason باعتباره تحليلا للمبادئ التي تحدد تلك المفاهيم التي نستطيع من خلالها أن نعايش العالم المحيط بنا وأن نفهمه.

أما نقده أو كتابه الثاني «نقد العقل العملي» Critique Of Practical Reason فهو تحليل للمبادئ التي تحدد المفاهيم الخاصة بالالتزام والواجب الأخلاقيين. وبناء على ذلك، فإن «النقد الأول» يحدد طبيعة الفهم الذي يحدث في كل من الضرورة، والسببية، أما «النقد الثاني» فيحدد العقل أو يعرفه في ضوء مفهوم الحرية.

وفي إطار هذا النظام العام طرح كانط أسئلة جوهرية حول طبيعة الفن. وأنكر أن الفن يقع ضمن مفاهيم الضرورة أو الحرية، وأنكر كذلك أن الفن هو شكل من أشكال الفهم العقلي أو السلوك الأخلاقي.

بمعنى آخر، فإن كانط قد قدم حجة قوية على تفرد الفن واستقلاله، من خلال نفيه أن الحكم الجمالي والذوق الجمالي هما من الأمور المتسمة بالموضوعية.

ورغم إقراره بأن الأحكام على الجمال أحكام ذاتية، فإنها - في رأيه - أيضا أحكام عامة، يشارك فيها كل فرد يمتلك ذوقا جيدا. ولذلك، اقترح كانط، فيما يتعلق بالجمال ميدانا للذوق لا تتحكم فيه المفاهيم العقلية.

اقترح كانط وقدم أيضا نظرية حول «الجليل»، حيث يتجلى «اللانهائي» الذي يتجاوز المفاهيم العقلية المحددة في الفن، ومن خلال «العبقرية»، تلك القدرة على الإنتاج بمعزل عن القواعد والقوانين.

يتم الوصول إلى استقلالية الفن بشق الأنفس، كما يشير كانط وذلك لأن الفن لا يقدم معرفة عقلية ولا نزوعا أخلاقيا، رغم أنه قد يكون مصاحبا لهما في بعض الفنون.

أصبح لنظرية كانط حول «الذوق» تأثيرها الهائل بعد ذلك، فقد كان يأخذ بها أنصار نظرية الفن للفن للدفاع عن قضيتهم هذه، التي قالوا خلالها

باستقلال الفن عن العالم الإنساني أو العالم الطبيعي. كذلك أثرت أفكاره حول العبقرية في المدرسة الرومانتيكية في الفن والأدب، وكانت آراؤه حول «الجليل» مهمة بالنسبة لهيجل ونيتشه، كما أنها أثرت بشكل عام في عدد من الكتابات التالية له في أوروبا بالشكل العام.

نظر كانط إلى «الجميل» على أنه رمز للخير، كما أنه تصور النشاط الجمالي باعتباره نوعا من اللعب الحر للخيال. وتعد البهجة الخاصة بالجميل والجليل بهجة خاصة بالملكات المعرفية الخاصة بالخيال والحكم، وقد تحررا من خضوعهما للعقل والفهم، أي تحررا من قيود الخطاب المنطقي، وقد أثرت هذه الفكرة الخاصة بحرية الملكات المعرفية تأثيرا كبيرا فيمن جاء بعد كانط من الفلاسفة الألمان وخاصة شيلنج وهيجل[٢٢].

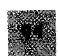
لابد لنا أن نميز، هنا، بين «الحكم» على نحو ما فهمه كانط في «نقد العقل المحض» (أو الخالص) والحكم على نحو ما سنراه يفهمه الآن في نقد «ملكة الحكم». «فالحكم في الحالة الأولى هو بمنزلة عملية تفكير نضع فيها حالة جزئية تحت قانون عام معلوم، كما هي الحال في أحكام العلّية مثلا. أما في الحالة الثانية فإن الحكم هو عملية تفكير ننتقل فيها من الحالة الجزئية المعلومة إلى الشيء العام الذي نحن بصدد البحث عنه، كما هي الحال مثلا في أحكام الغائية. في الحالة الأولى نعرف جيدا القانون العام، فيكون في وسعنا أن نحدد الحالات التي تندرج تحته، أما في الحالة الثانية فإننا لا نعرف سوى حالة جزئية أو حالات خاصة، لكننا نحاول عن طريق التأمل أو التفكير أو البحث أن نتوصل إلى القانون العام» (٢٣).

عندما يكون المعطى هو العام والقاعدة، أي المبدأ، أو القانون. يسمي كانط الحكم الذي يصنف الخاص في ضوء العام أو ضمنه بالحكم المعيِّن أو المحدد أو الحتمي Determinant، أما إذا كان المعطى هو الخاص فقط، ويكون علينا أن نبحث عن العام، فإن الحكم هنا كما يشير كانط يكون مجرد حكم تأملي Reflective.

وتصنف الأحكام المحددة أو الحتمية في ضوء القوانين العامة، الخاصة بالعقل والفهم، أما الأحكام التأملية والتي تكون ملزمة بالصعود من مرتبة الخاص إلى منزلة العام، فإنها تتطلب مبادئ لا يمكن استعارتها أو الحصول عليها من الخبرة على نحو مباشر، وذلك لأن وظيفتها تكون هي

تأسيس وحدة بين كل المبادئ الإمبيريقية التي تقع عند مستوى أدنى من مستوى المبادئ العليا(٢٤).

إن الحكم التأملي لا يُستمد - كما أشار كانط - من الخارج، لأنه حينئذ سيكون حكما محدَّدا أو معيَّنا أو حتميا أو طبيعيا، إنه ينتمي أكثر إلى مملكة الذات والوجدان والشعور، وإليها ينتمي كذلك الحكم الجمالي. إنه ذلك الحكم الذي يقوم أساسا على شعور خاص بالمتعة، وذلك عندما يكتشف المرء التوافق، خارجه، أو داخله، ويشعر به على نحو خاص، أما إذا حدث العكس ولم يستطع أن يصل إلى هذه الحالة الخاصة من التوافق أو التناغم بداخله، فإنه تتولد لديه حالة من الضيق أو الألم. وهذا الشعور ليس سوى حالة جزئية، أو حالات خاصة، لكننا نحاول جاهدين، عن طريق التأمل أو التفكير أو البحث، أن نتوصل إلى القانون العام له.

وقد ميز كانط في «نقد الحكم» Critique of Judjement  (٢٥) بين أربع لحظات أساسية أو حالات أو خصائص أساسية لحكم الذوق أو الحكم الجمالي نذكرها بإيجاز فيما يلي:

اللحظة الأولى: حكم الذوق وفقا للكيف

يرى كانط أن حكم الذوق ليس حكما معرفيا، ومن ثم فهو بالضرورة ليس حكما منطقيا، إنه حكم جمالي يتحدد، في المقام الأول، على نحو ذاتي. فهو لا يتم من خلال المعرفة، بل من خلال الخيال والوجدان، وهو يرتبط، بشكل جوهري، بالشعور بالمتعة والألم.

ويختلف هذا الشعور بالارتياح أو الرضا، الذي يتحقق بداخلنا بالنسبة للأشياء الجميلة، عن ذلك الارتياح الذي يحققه لنا الشيء الملائم، أو الشيء الحسن أو الشيء النافع. فالملائم هو ذلك الشيء الذي يسبب لنا لذة نستشعرها عن طريق الحواس، لهذا يُعد أمرا ذاتيا صرفا. وأما الحسن فهو الشيء الذي نقدره أو نستحسنه لما له من قيمة موضوعية. وأما النافع فهو الذي لا ينطوي على قيمة في ذاته، بل تكون قيمته آتية من الغاية التي يساعد على تحقيقها. والسمة المميزة لهذه الأشكال الثلاثة من الارتياح أو الإشباع أو الرضا، هي أنها جميعا ترتبط بضرب من المصلحة البشرية، أي تتصل بغاية من غايات الطبيعة البشرية... فنحن نستمتع بالأول، ونحقق الثاني، ونستخدم

الثالث. أما الإشباع الجمالي فإنه ـ على العكس من هذه الصور الثلاث ـ لا يرتبط بأي مصلحة كائنة ما كانت، إذ إن الجميل إنما هو ما يروقنا فقط ليس غير. وهذا هو السبب في أن كانط يقرر أن الإشباع الذي يحققه لنا الجمال هو بمنزلة شعور خالص بالرضا، أو على الأصح: وجدان حر منزّه عن كل غرض[٢٦].

يميز كانط كذلك بين الإحساس والتأمل على أن الأول أقل مرتبة من الثاني، إننا قد نرى الزهرة ونحس بالمتعة عندما نراها أو نشمها، أما الإحساس الجمالي الخاص بها وتكوين حكم جمالي حولها، فهو أمر يتعلق بالتأمل الخاص في جمال هذه الزهرة. ويشتمل اللذيذ والنافع على إحالة لملكة الرغبة، أي الوجود العياني للموضوع المرتبط باللذة أو النفع. أما «حكم الذوق»، فعلى العكس من ذلك، حكم تأملي، حكم غير مكترث بوجود الموضوع، إنه يحدث في ضوء الشعور بالمتعة والألم. وهذا التأمل الجمالي ليس موجها نحو أي مفاهيم عقلية، وذلك لأن حكم الذوق ليس حكما معرفيا (نظريا أو عمليا)، ومن ثم فهو لا يقوم على أساس المفاهيم العقلية المحددة، كما أنه لا توجد لديه مفاهيمه أو تصوراته الخاصة التي يتوجه نحوها، أو من خلالها، كأهداف له.

والخلاصة ـ بالنسبة لهذه اللحظة ـ هي: الذوق هو ملكة الحكم على موضوع ما أو أسلوب من أساليب التمثيل الداخلي لهذا الموضوع من خلال الشعور الكلي المنزه عن الغرض والخاص بالارتياح أو عدم الارتياح. وموضوع مثل هذا الارتياح ـ أو الإشباع ـ هو مايسمى بـ «الجميل».

اللحظة الثانية : الحكم على الجميل وفقا للكم

الجميل هو ما يتم تمثله كموضوع للرضا الكلي أو الارتياح العام بصرف النظر ـ أو بمعزل ـ عن أي مفهوم عقلي محدد. وهنا يقول كانط إن الحقيقة التي يكون كل فرد واعيا بها هي أن ما يشعر به من ارتياح هو ارتياح منزه تماما عن الهوى، وأن كلمة «الجمالي» تتضمن أساسا (أو قاعدة) للرضا أو الارتياح لجميع البشر، وأنه مادام هذا الحكم لا يقوم على أي أهواء أو ميول خاصة بالفرد، وما دام الفرد الذي يقوم بهذه الأحكام يشعر بنفسه حرا تماما، خلال الارتياح الذي يتعلق بالموضوع الجمالي، فإنه ـ في ضوء ذلك كله

ـ لا يمكنه أن يقول بوجود أساس ذاتي خاص به فقط فيما يتعلق بهذا الشعور، ومن ثم فلا بد له أن يفترض، ضمنا، وجود مثل هذا الشعور لدى الآخرين أيضا. ويترتب على ذلك أنه سيتحدث ـ هذا الفرد ـ لهذا الموضوع الجمالي عن الجميل كما لو كان الجمال خاصية مميزة للموضوع، هذا برغم أن هذا الحكم الجمالي يشتمل ـ فقط ـ على مرجعية تتعلق بالتمثيل الداخلي الخاص لدى الشخص أو بالنسبة له فقط.

ويقول كانط ـ كذلك ـ إن الحكم الجمالي، هو بطريقة ما، يماثل ـ هنا ـ الحكم المنطقي، ومن ثم يمكن كذلك أن نفترض صدقه بالنسبة لجميع البشر. لكن هذه العمومية لا يمكن أن تنشأ عن المفاهيم العقلية، وذلك لأن هذا الوعي الخاص بالشعور بالمتعة والألم لا يمكن أن ينشأ عن المفاهيم العقلية. ويترتب على ذلك القول إن حكم الذوق، الذي يكون مصحوبا بالوعي بالانفصال أو الابتعاد عن الهوى أو الغرض، ينبغي أن يحمل صدقا كليا بالنسبة لكل البشر، لكن دون أن تعتمد هذه العمومية أو الكلية على الطبيعة الخاصة للموضوعات الخارجية. إنه حكم يحمل معه عنوانا خاصا بالعمومية الذاتية Subjective universality، فكل امرئ له ذوقه كما يشير كانط: هذا يحب اللون البنفسجي، وذلك يراه باهتا وشاحبا وباعثا على الإحساس بالموت، وهذا يحب آلات النفخ الموسيقية، وذاك يحب الآلات الوترية، هذا يحب شرابا معينا وذاك لا يستسيغه... إلخ، فلكل ذوقه، (ذوق الحواس، خاصة المرتبط بالغرض وبالنافع أو الملائم أو اللذيذ).

أما فيما يتعلق بالجميل فالأمر مختلف تماما. فمما قد يثير السخرية ـ يقول كانط ـ أن يتخيل إنسان موضوعا ما خاصا بالذوق، وأن يقول «هذا الموضوع» (البيت الذي يراه مثلا، أو المعطف الذي يرتديه، أو المقطوعة الموسيقية التي يسمعها، أو القصيدة التي نخضعها لحكمنا) «جميل بالنسبة لي»، وذلك لأنه لا ينبغي عليه أن يطلق لفظ «الجميل» على هذا الموضوع، إذا كان هذا الموضوع يحدث لديه، هو فقط، ذلك الشعور بالمتعة أو السرور. إن الكثير من الأشياء قد تبهجنا وتسرنا على نحو خاص، أما إذا أطلق على شيء لفظ «الجميل»، فإن ذلك يتضمن إحساسا ما بالارتياح والرضا يكون موجودا أيضا، لدى الآخرين، إنه لا يصدر حكما بالنسبة لنفسه فقط، بل هو يتحدث أيضا بلسان الآخرين. إنه يتحدث هنا عن الجمال، كما لو كان خاصية

موجودة هناك في الأشياء، رغم أن هذا الحكم نابع من شعوره الخاص إزاء هذا الشيء - أو الموضوع - الذي أثار لديه هذا الحكم والذي ينبغي أن يشاركه الآخرون فيه.

إن حكم الذوق (حول الجميل) موجود لدى كل فرد، وهو حكم لا يرتبط بأي مفاهيم عقلية، وكل ما يسر دون تصور عقلي يكون سارا، وقد نكوّن نحوه رأيا خاصا، أو رأيا عاما. ويطلق كانط على النوع الأول (الخاص) من الذوق اسم ذوق الحواس taste of senses وعلى النوع الثاني (العام) ذوق التأمل taste of reflection. وتصدر عن الأول أحكام خاصة. وتصدر عن الثاني أحكام ذات مصداقية عامة. لكن في الحالتين هناك أحكام جمالية (لا أحكام عملية) حول موضوع معين، أحكام تتعلق بمشاعر المتعة أو الألم التي يستثيرها هذا الموضوع.

في النوع الأول من حكم الذوق خاص، لا يحاول الفرد أن يمتد به نحو المشاركة مع الآخرين، أما في النوع الثاني فهو يسير - على العكس من ذلك - نحو الصدق الشامل للأحكام الجمالية. وهذه العمومية لأحكام الذوق ليست عمومية منطقية بل جمالية، أي أنها تشتمل على كمية موضوعية للحكم، لكنها الكمية الذاتية المشتركة منه فقط أيضا. والصدق العام كمفهوم يستخدمه كانط، هنا، لا للإشارة إلى الأحكام العقلية، بل من أجل الإحالة إلى التمثيل الذاتي للموضوع، أي صدقه لا بالنسبة إلى العقل، بل بالنسبة إلى الشعور بالمتعة والألم لدى كل فرد.

والخلاصة هنا هي: الجميل هو ما يمتع بشكل عام (مشترك) دون حاجة إلى وجود مفهوم عقلي محدد خاص حوله.

اللحظة الثالثة: أحكام الذوق في ضوء العلاقة الغرضية الخاصة التي تُوضع في الاعتبار

حكم الذوق حكم غائي، لكنه حكم غائي بلا غاية، أي حكم بلا غرض عملي محدد. إنه يقوم على أساس شكل الغرضية الخاص بموضوع معين أو طريقة التمثيل الداخلي الخاصة به. فكل غاية جمالية تحمل معها غرضا أو اهتماما معينا، يكون بمنزلة القاعدة المحددة للحكم الخاص حول الموضوع الذي تتعلق به المتعة الجمالية.

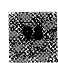
وليست هناك غاية ذاتية متأصلة في حكم الذوق. كما أن حكم الذوق من الممكن أن يتحدد أيضا من خلال حالة من انتفاء التمثيل للهدف، أو الغرض الموضوعي. أي من خلال الاحتمالية الخاصة بالموضوع نفسه، وبما يتفق مع مبادئ التكوين الغائي أو الغرضي. لكن من دون أي مفهوم خاص بالنفع والمصلحة، وذلك لأنه حكم جمالي وليس حكما معرفيا. إنه، لذلك، حكم لا يتعلق بأي مفهوم خاص يتصل بالطابع المميز، أو الاحتمالية الداخلية، أو الخارجية، الخاصة بموضوع معين.

إن الغائية هنا غائية ذاتية، تتم من خلال التمثيل الداخلي للموضوع ودون غاية محددة (سواء كانت موضوعية أو ذاتية)، وأنه فقط من خلال شكل الغرضية المتضمن في عملية التمثيل هذه، يصبح الموضوع معطى لنا بحيث نصبح واعين به، مما يشكل حالة الرضا أو الارتياح التي تمكننا دون مفهوم عقلي معين من أن نطلق (نصدر) حكما عليه، بأنه قابل للتوصل على نحو عام أو شامل، وهذا هو الأساس المحدد لحكم الذوق.

يقول كانط إن الأحكام الجمالية، مثلها مثل الأحكام النظرية (المنطقية)، يمكن أن تنقسم إلى أحكام عملية أو إمبيريقية وأحكام خالصة، وسواء أتم من خلال هذه الوسائل أو تلك الغايات. لكنها، مع ذلك أحكام تتعلق فقط بالقوى التمثيلية وعلاقتها ببعضها البعض، وكما تتحدد من خلال عملية خاصة بالتمثيل.

ويؤكد النوع الأول من هذه الأحكام الجمالية المتعة أو الألم، بينما يؤكد النوع الثاني منها صفة الجمال الخاصة بموضوع ما أو بطريقة التمثيل له. والنوع الأول هو حكم الحواس (الأحكام الجمالية المادية) بينما الثاني (الحكم الشكلي) هو فقط، وعلى نحو محدد، الحكم الخاص بالذوق. وهكذا فإن حكم الذوق يكون حكما خالصا بالقدر الذي لا تختلط عنده أي إشباعات عملية بالأساس المحدد له. ومع ذلك فإن هذا دائما ما يحدث، خاصة عندما تقوم البهجة، أو الانفعال بدور مشارك معين في ذلك الحكم الذي يوصف من خلاله أي شيء بأنه جميل.

والخلاصة هنا هي: الجمال هو الشكل الخاص بغائية موضوع ما، وأن هذه الغائية يتم إدراكها دون أي تمثيل داخلي أو خارجي لغاية معينة.



ويشير كانط كذلك إلى أن النموذج الأعلى، أي النموذج الأصلي للذوق، هو مجرد فكرة، فكرة ينبغي أن يقوم كل فرد بإنتاجها بداخله، ثم يقوم بالحكم، وفقا لها، على أي موضوع من موضوعات الذوق، وكذلك على كل مثال يتعلق به حكم الذوق العام، بل وحتى ذلك الذوق الخاص بكل فرد. إن الفكرة هي مفهوم عقلي، والنموذج أو المثال، هو بمنزلة التمثيل لكيان مفرد يُعد مناسبا للتعبير عن فكرة. ومن ثم فإن هذا النموذج الأصلي للذوق يتكئ يقينا على فكرة غير حتمية توجد في أقصى حالاتها داخل العقل، وبحيث لا يمكن تمثيلها من خلال المفاهيم العقلية، لكن فقط من خلال التقديم أو العرض Presentation الفردي لها. وهذا النموذج الأصلي للذوق هو ما نسميه «مثال الجميل» Ideal of the beautiful وعلى الرغم من أننا لا نمتلك مثل هذا النموذج، إلا أننا نسعى جاهدين لإنتاجه بداخلنا. لكنه نموذج يمكن أن يكون فقط من نماذج الخيال، وذلك لأنه يتكئ على العرض أو التقديم للأشكال والصور، وليس على المفاهيم العقلية، والخيال - في رأي كانط - هو ملكة العَرْض، أو التقديم للأشكال والصور.

والعقل يعنى بالمقارنات، أما الخيال فهو الذي - وبطرائق لا شعورية - يجعل الصور الخيالية تنزلق، أو تتداخل، أو تتحرك بسرعة، على بعضها البعض، ثم، ومن خلال الحدوث المتكرر لمثل هذه التفاعلات بين الصور، يصل المرء إلى صورة وسيطة، أو معتدلة، أو عامة Average تقوم بدورها على أنها تمثل الجميع.

اللحظة الرابعة: الحكم على الجميل في ضوء الجهة الخاصة بالرضا أو الإشباع الخاص بالموضوع: (أي من حيث الإمكان أو الضرورة)

يرتبط «الجميل» على نحو ضروري - كما يشير كانط - بالرضا أو الإشباع، لكن هذه الضرورة، ضرورة من نوع خاص، إنهاليست ضرورة نظرية موضوعية، يمكن أن نعرف من خلالها، على نحو مسبق (أو قبلي) أن كل فرد سيشعر بمثل هذا الرضا فيما يتعلق بالموضوع الجميل. كما أنها ليست ضرورة عملية تقوم خلالها المفاهيم العقلية الخالصة بالعمل كقاعدة للكائنات الحرة النشطة بحيث تعمل بطريقة محددة في ضوء قانون موضوعي معين.

لكن الضرورة الخاصة بالحكم الجمالي ضرورة يمكن التفكير فيها على أنها ضرورة نموذجية Exemplary، أي ضرورة خاصة بالاتفاق، أو التسليم من جانب الكل على حكم معين يعتبر نموذجا وممثلا لقاعدة عامة، أو شاملة، لا يمكننا أن نقررها ببساطة. وحيث إن الحكم الجمالي ليس حكما موضوعيا معرفيا، فإنه، كذلك، ليس مستمدا من أي مفاهيم عقلية محددة، ومن ثم فهو ليس حكما قاطعا أو جازما.

وهذه الضرورة الذاتية التي ننسبها إلى حكم الذوق ضرورة مشروطة: فحكم الذوق يتطلب الوجوب أو التسليم من كل الأفراد. إن شرط الضرورة هنا هو نفسه فكرة «الحس المشترك Common sense»، بمعنى أننا نفترض وجود إحساس عام «يجمع بين سائر البشر، مما يجعل تبادل الانطباعات الجمالية فيما بينهم أمرا ممكنا». ويعني هذا أن الجمال هو بمنزلة «آمر أستاطيقي» يشبه إلى حد ما «الآمر الأخلاقي» من حيث إنه أولي وضروري مثله، وإن لم يكن مطلقا أو غير مشروط، «كالآمر الأخلاقي» (٢٧).

إن هذا «الحس المشترك» والذي من خلاله لا نفهم المعنى الخارجي ولكن الأثر الناتج عن اللعب بقوانا المعرفية، هو الشرط المسبق الذي يمكن أن يقوم في ظله حكم الذوق ويرتقي. وهذا الأثر الانفعالي، وليس التصور العقلي، والعام وليس الفردي، هو جوهر الحكم الجمالي عند كانط.

والخلاصة هنا هي: الجميل هو ما يتم التعرف عليه دون أي مفهوم عقلي على أنه موضوع للإشباع أو الارتياح الضروري.

وهكذا تصف اللحظة الأولى (في ضوء الكيفية) الطريقة التي يكون من خلالها حكم الذوق منزها عن الغرض، أي كيف يتميز هذا الحكم عن الأحكام الخاصة باللذيذ والنافع. أما اللحظة الثانية (في ضوء الكم) فتؤكد على أهمية العمومية، أو الشمول الخاص بالأحكام الجمالية، والذي هو واحد من الخصائص الجوهرية المميزة للمبادئ الأولية. وهذه العمومية ذاتية وليست موضوعية. وتصور اللحظة الثالثة (في ضوء العلاقة) فكرة الغرضية دون غرض، أو الغائية بلا غاية، ومن خلال التأكيد على أن الأحكام الجمالية مستقلة عن الأغراض الحسية والانفعالية والتصورية العقلية. وأخيرا، فإن اللحظة الرابعة (من حيث الجهة) تفسر الطريقة التي تكون من خلالها الضرورة الانفعالية الخاصة بحكم الذوق متميزة عن الضرورة الخاصة بالأحكام النظرية أو العملية.



وحيث إن الضرورة هي الخاصية الجوهرية الثانية المميزة للمبادئ الأولية أو القبلية، فإن اللحظتين الثانية والرابعة تقدمان على نحو كامل الطبيعة القبلية (الأولية) لحكم الذوق. بينما تقوم اللحظتان الأولى والثالثة بتمييز الجمالي عن غير الجمالي، ومن خلال ذلك تؤكدان على استقلال ما هو جمالي عما عداه. وهي فكرة ظلت باقية ومتكررة في التفكير الحديث (خاصة فيما يتعلق منها بفكرة الفن للفن مثلا).

وعلاوة على ذلك، فإن اللحظة الرابعة تقدم لنا المفهوم الخاص بالحس المشترك، وهي الفكرة التي تصبح، بعد ذلك، أساسية في أشكال الاستدلال الخاصة بالحكم الجمالي.

بعد تحليل كانط لحكم الذوق جاءت مناقشته لطبيعة الفن. فالفنان ـ في رأيه ـ ينتج موضوعا فنيا من أجل أن نخضعه للحكم الجمالي، ومن ثم يقوم بإمتاع أو إشباع الذوق لدينا. ومهمة الفنان إذن هي إنتاج موضوع ما في ضوء الشروط الخاصة بفن خاص (كالتصوير والنحت...إلخ)، وفي الوقت نفسه ينبغي أن يكون هذا الموضوع جميلا. والفنان، كبعقري، ينبغي أن ينتج موضوعا يقوم بالوفاء بالغرض (القصد) الخاص بشروط أحد الفنون الخاصة، وفي الوقت نفسه يفي بالهدف الأصيل الخاص بإشباع التذوق. فالمبنى المعماري ينبغي أن يكون مفيدا وجميلا. والعمل الموسيقي ينبغي أن يعبر عن الانفعالات وأن يثيرها، وفي الوقت نفسه ينبغي أن يكون جميلا، ويمكن أن نسمي الفن جميلا، ويكون الفن جميلا بقدر ما يشبه الطبيعة فقط، هذا إذا كنا واعين به كفن.

ويكون الفن الجميل أمرا ممكنا، فقط، من خلال العبقرية، والعبقري يعمل من خلال إغناء خياله بالفكرة الجمالية المناسبة، أي بنوع من التمثيل للخيال الذي يستثير الكثير من الأفكار، لكنه لا يمكن أن يكون محصورا في فكرة بعينها. ويعد هذا أول تعريف حديث للرمز الفني في رأي «هوفستاتر وكونز»(٢٨).

وتصبح العبقرية، إذن، هي الملكة الخاصة بالأفكار الجمالية، والشكل هو التعبير الخارجي عن الأفكار الجمالية، سواء أكان شكلا موسيقيا أم معماريا أم شعريا... إلخ. وهذا الشكل هو الموضوع المناسب لحكم الذوق.

وهذا الشكل هو، في الوقت نفسه، رمز للخير الأخلاقي، وذلك لأن كانط قد بيَّن أن هناك تناظرا عميقا بين حكمنا على مثل هذا الشكل

الفني بأنه جميل، وحكمنا كذلك على الخير الأخلاقي. ونتيجة لذلك فإن تربية الشعور الأخلاقي ـ هي في رأيه ـ شرط ضروري مسبق لتهذيب الذوق الفني أو تربيته(٢٩).

هناك، كذلك، أهمية عظيمة للخيال الحر ـ في تصور كانط للتذوق والحكم الجمالي ـ وذلك لأن حرية الخيال تكمن ـ في رأيه ـ في حقيقة أنه يقوم بالتخطيط Schematization دون أي تصور أو مفهوم عقلي محدد. ولذلك فإن حكم الذوق ينبغي أن يتكئ على ذلك الإحساس بوجود نشاط تبادلي بين الخيال ـ في حركته الحرة ـ والفهم، في انصياعه أو خضوعه للقوانين. إنه ينبغي ـ لذلك ـ أن يقوم على أساس ذلك الشعور الذي يجعلنا نحكم على الموضوع من خلال غائية التمثيل، أي الشكل الذي يُعطى الموضوع من خلاله أو يعرض علينا، وكذلك في ضوء النشاط الزائد للملكة المعرفية الخاصة بالخيال خلال لعبها الحر.

يشتمل الذوق إذن، باعتباره حكما ذاتيا، على مبدأ للتصنيف، ليس للحدوس ـ على أنها تقع أدنى المفاهيم العقلية ـ ولكن لملكة الحدوس (أي الخيال) التي تعمل بدورها على تنشيط ملكة المفاهيم (أي الفهم)، وبالقدر الذي تستطيع عنده الملكة الأولى أن تتناغم، خلال حريتها، مع الثانية، في خضوعها للقانون. إن أحكام الذوق أحكام تركيبية، وذلك لأنها تذهب إلى ما وراء المفاهيم المحددة، بل إلى ما وراء الحدوس الخاصة بالموضوع، وتقوم بإضافة محمول ما إلى الحدس، أي تضيف إلى الحدس شيئا ليس معرفيا، أقصد ـ يقول كانط ـ ذلك الشعور المميز بالمتعة أو الألم.

والفن الجميل في رأي كانط هو فن العبقرية، والعبقرية هي موهبة (أو هبة طبيعية) تمنح القاعدة (أو القانون) للفن. والموهبة ملكة فطرية خاصة بالفنان وتنتمي بذاتها إلى الطبيعة. ومن ثم فإن العبقرية هي استعداد عقلي فطري تقوم من خلالها الطبيعة بإعطاء القاعدة أو القانون للفن.

ويقول كانط كذلك «إن الجمال الطبيعي شيء جميل، في حين أن الجمال الفني تصوير جميل لشيء ما». والذوق في رأيه ليس ملكة خلق أو إبداع، بل هو ملكة حكم فقط، وإن ما يلائم الذوق لا يكون بالضرورة «عملا فنيا»، وإنما قد يكون مجرد أثر صناعي، أو نتاج نفعي أو عمل آلي ميكانيكي صرف (٣٠).

وكثيرا ما يكون في استطاعة الفنون الجميلة أن تضفي جمال الصورة على أشياء هي في الطبيعة دميمة، أو منفرة، أو باعثة على الشعور بعدم الارتياح، فالثورات والحروب والأمراض ومظاهر الدمار، وما إلى ذلك من موضوعات باعثة على النفور، قد تصبح موضوعات لقطع أدبية جميلة أو للوحات فنية رائعة، أما القبح الوحيد الذي لا يمكن تصويره دون أن يكون في ذلك قضاء على كل لذة جمالية، وبالتالي على كل جمال فني، فهو القبح الطبيعي الذي يثير التقزز أو الاشمئزاز. وهذا هو السبب في أن فنا كفن النحت (وهو فن تختلط فيه الطبيعة بالفن) قد اتجه نحو استبعاد شتى الموضوعات القبيحة من دائرة إنتاجه المباشر. بينما راح المثالون يصورون لنا أشد الموضوعات هولا كالحرب والموت (مثلا) بصورة جميلة لا تخلو من مظاهر ملائمة ترتاح لمرآها الأعين. وإن كانت هذه الصورة، تستند - في رأيه - بطريقة غير مباشرة إلى التفسير العقلي، لا إلى الحكم الجمالي وحده.

كثيرا ما نلاحظ - كما يشير كانط - بين تلك المنتجات الفنية المزعومة، عبقرية بلا ذوق، أو ذوقا بلا عبقرية. ويخلص كانط إلى ضرورة اتحاد الذوق والعبقرية في العمل الفني، ما دام من الضروري أن يتوافر كل من «الحكم والمخيلة» في الفن. فالفنان العبقري يحتاج إلى ملكات أربع هي: المخيلة والفهم والروح والذوق (٣١).

تتردد أصداء أفكار كانط هذه وغيرها بقوة في كتابات العديد من علماء النفس والمحللين النفسيين. ونكتفي بالإشارة هنا فقط إلى ذلك التأثير الواضح لفكرة الحس المشترك كما طرحها كانط (اللحظة الرابعة)، وأيضا فكرة عمومية الأحكام الجمالية لديه (اللحظة الثانية) على دراسات عالم النفس البريطاني الشهير (من أصل ألماني) هانز إيزنك، وكذلك دراسات زملائه أيضا خاصة سويف وأيواواكي وغيرهما، كذلك نلاحظ قرابة معرفية وثيقة بين ما كتبه كانط حول النموذج الأعلى أو النموذج الأصلي للذوق (اللحظة الثالثة)، وبين فكرة النموذج الأصلي لدى يونج (من منظور تحليلي نفسي)، وأيضا الربط الذي قام به فخنر بين الجمال والخير وكذلك فكرة «التمثيل النموذجي» لدى مارتنديل (من منظور معرفي). كما تتردد أيضا أفكار كانط حول التمثيل والتخطيط والخيال في كثير من الكتابات السيكولوجية المعاصرة خاصة لدى أصحاب الاتجاهات المعرفية، مع

الاختلاف بطبيعة الحال في منهج التعامل مع هذه المفاهيم وتحليلها، وإن ظلت التصورات العامة التي تقوم وراء هذه الكتابات، تكاد تكون هي نفسها كما طرحها كانط خلال القرن التاسع عشر وبداية القرن الثامن عشر أيضا.

لابد أن نشير في النهاية إلى تمييزات كانط بين الجميل والجليل، (أي بين الإحساس بزهرة جميلة، والإحساس ببحر غاضب أو عاصف أو جبل شامخ مثلا)، خاصة ما يتعلق من هذا التمييز بارتباط الجميل بالمتعة فقط. وارتباط الجليل بحالة خاصة تمتزج فيها المتعة مع الضيق أو الألم أو عدم الارتياح، ونتيجة لهذا التنافر بين المخيلة والعقل من ناحية، الشعور بالرهبة والشعور بالجلال من ناحية أخرى، وفي الوقت نفسه وجود مشاعر بالأمن والطمأنينة لوجود مسافة شعورية، بيننا وبين مظاهر الطبيعة الهائلة، وأيضا تلك الطاقات الخاصة الموجودة بداخلنا التي يساعدنا الجليل على اكتشافها، وهذه الأفكار وغيرها هي ما يتردد بتنويعات مختلفة، مثلا في تفسيرات ويلسون وغيره، للكوميديا والتراجيديا في المسرح والسينما وغيرهما من فنون الأداء وكما سنشير إلى ذلك على نحو خاص خلال الفصل الحادي عشر من هذا الكتاب.

هيجل وتجسيد الفن للمطلق

هيجل (١٧٧٠ ـ ١٨٣١) هو العملاق بامتياز ـ كما يشير روس ـ بين من جاؤوا بعد كانط، فهو يدين لـ كانط بالعديد من أفكاره الأساسية، لكنه قام أيضا بتطوير فلسفته الخاصة المهمة والجديدة حول التاريخ والفكر والفن[٣٢].

امتزجت الفكرة الموجودة لدى كانط والقائلة إن مبادئ العقلانية والفهم موجودة داخل الطبيعة المميزة للوعي الإنساني ذاته، ويتم الكشف عنها من خلالها، وكذلك من خلال الشروط الخاصة بأي خبرة ممكنة، امتزجت لدى هيجل بفكرة الحرية التي تمنح القانون والنظام للفرد. وقد نتج عن هذا التركيب بين الفكرتين تصور خاص حول التاريخ، باعتباره مسارا خاصا للوعي، تقدما يتحرك من الوعي إلى الوعي الذاتي، ثم إلى وعي الذات بأنها واعية بذاتها. وقد أدرك هيجل عملية ارتقاء الوعي على أنها عملية جدلية، عملية تشتمل على لحظات متعارضة ومبادئ متصارعة يتم الصراع بينها حتى يتم الوصول إلى مركب نقيضين يضم كل اللحظات وكل المبادئ، ويعلو عليها

كلها. وكل حل للصراع أو مركب جديد للنقيضين يشتمل بداخله على تلك اللحظات، أو المبادئ أو القوى التي أدت إليه، والتي يمكن أن تعاود نشاطها الجدلي المرتبط بالصراع، مرة أخرى من جديد.

إن الروح المطلق، أو الفكرة المطلقة تكون مدركة فقط من خلال تاريخها الخاص، أي من خلال تحول المجرد إلى مجسد، أو الشامل إلى عياني محسوس.

وقد نظر هيجل إلى الفن باعتباره محدودا نتيجة للطبيعة الحسية الخاصة بوسائطه. فهو في رأيه غير قادر على النهوض أو الوصول إلى الإدراك الكامل للوعي الذاتي أو الروح.

والفن هو أحد الأشكال الكلية للعقل، لكنه ليس شغله النهائي. فالفلسفة في رأيه هي الشكل النهائي للعقل، أو هي غايته القصوى، وما الفن سوى خطوة سابقة في طريق العقل نحو الحقيقة [٣٣].

وقد اعتبر هيجل الفترة الكلاسيكية من تاريخ الفن هي ذروته، وذلك لأنها الفترة التي تجسد فيها المطلق على نحو كامل في شكل حسي. أما الأشكال التالية من الفن، وخاصة الرومانتيكية، فتكشف عن فهم لجذور الفن في الوعي الذاتي، لكن محصلة الرومانتيكية في رأيه كانت إنجازا فنيا أكثر محدودية.

«وخلال اهتمامه بالأشكال الفنية المختلفة وجد هيجل أنه خلال الشكل الرمزي لا تكون الفكرة قد وجدت شكلها الخاص، وفي الشكل الكلاسيكي، حدث تناغم بين الفكرة والشكل، أما بالنسبة للأشكال الرومانتيكية فتم التأكيد على الجوانب الداخلية من الوعي الذاتي على حساب تناغم الشكل أو هارمونيته» [٣٤].

ويرى هيجل أن فن العمارة يعبر عن المرحلة الرمزية أكثر من غيره من الفنون، بينما يعبر فن النحت عن المرحلة الكلاسيكية، أما المرحلة الرومانتيكية فقد عبرت عن نفسها في فنون التصوير والموسيقى والشعر وقد وصف هيجل الموسيقى بأنها فن الشعور، والحالة النفسية اللذان يؤديان إلى إثارة أنواع لا حصر لها من المشاعر، والحالات النفسية. وكانت الموسيقى في نظره «الفن الثاني الذي يحقق النمط الرومانتيكي، مع التصوير وفي مقابله...» [٣٥].

وحين يفاضل هيجل بين الموسيقى والفنون التشكيلية يرى أن «للفنون التشكيلية والتصويرية وجودا مستقلا في المكان، يتمثل في النحت أكثر مما يتمثل في التصوير، إذ إننا نرى الأول على أنه شيء خارج عنا. أما الموسيقى فليست لها هذه الموضوعية في المكان، إذ إن ماهيتها الباطنة تتألف من الإيقاع ذاته، ولما كانت هذه الموضوعية الخارجية تختفي في الموسيقى، فإن انفصال العمل الفني عن متذوقه يختفي بدوره. وعلى ذلك فإن العمل الموسيقي يتغلغل في الأعماق الباطنة للنفس ويندمج في ذاتيتها اندماجا لا ينفصم» (٣٦).

ينبغي أن نشير إلى أن هيجل هنا لا يختزل تاريخ الفن من خلال حديثه عن الفن الرمزي، والفن الكلاسيكي، والفن الرومانتيكي، «لأن هذه الأنماط تقدم صورا لتصورات الإنسان عن الفن، ويحفل كل نمط بتقسيمات فرعية عدة. فالصورة الرمزية للفن مثلا، تنقسم إلى ثلاث صور من الفن الرمزي هي الرمزية اللاواعية ورمزية الجليل. والرمزية الواعية، وكل صورة تحتوي على ثلاثة نماذج، وكل نموذج يقدم له هيجل تطبيقات من الدين والتاريخ والفن الذي كان سائدا في هذه الحقبة أو تلك» (٣٧).

ويرى هيجل أن الجمال في الفن يرجع إلى اتحاد الفكرة بمظهرها الحسي، والنظر إلى الفكرة ذاتها يكون الحق، والنظر إلى مظهرها الحسي يكون الجمال.

«أما الفن فيرتفع بالكائنات الطبيعية والحسية إلى المستوى المثالي، ويكسبها طابعا كليا حين يخلصها من الجوانب العرضية والمؤقتة، فالفن يرد الواقعي إلى المثالية ويرتفع به إلى الروحانية، والفكرة إذا تشكلت تشكلا دالا على تصورها العقلي تتحول إلى مثال» (٣٨).

«خلال النمط الرمزي من الفن كان هناك بحث عن المثال، وعن اتحاد للفكرة بالشكل الخارجي. وخلال النمط الكلاسيكي تم بلوغ المثال واتحدت الفكرة بالشكل الخارجي في تناغم حميم، أما خلال النمط الرومانتيكي فتتخلص الفكرة من الشكل المحدود وتدرك نفسها روحا مطلقة خالية من كل تحديد، متجاوزة الأشكال الحسية المحدودة، وتعلو على الأشكال الخاصة بالعالم الواقعي الحسي، وتحلق في عالم الباطن وتهجر الخارجي لكي تنغلق على ذاتها، وهنا يكون الشكل غريبا عن الفكرة بعكس الحال في النمط الكلاسيكي، حين كان الشكل مؤتلفا بالفكرة ومتجانسا معها»(٣٩).



«الجمال في رأي هيجل هو: الفكرة التي تعبر عن الوحدة المباشرة بين الذات والموضوع. وهذا الجمال لا يتحقق في أقصى درجاته إلا في الجمال الفني، لأنه ينبع من الروح (أو الإنسان)، بينما الجمال الطبيعي هو أول صورة من صور الجمال، لأنه الصورة الحسية الأولى التي تتجلى فيها الفكرة»(٤٠).

«كذلك ميز هيجل بين الحسي في الفن، والحسي في الطبيعة، فالحسي في الطبيعة يخضع للرغبة، بينما الحسي في الفن يتخطى الواقع المباشر - الذي يخضع للرغبة - إلى الكلية المطلقة، أي ما وراء الحسي المباشر، بمعنى أن الحسي في الفن لا يصبح موضوعا للرغبة، بل التأمل الجمالي»(٤١).

في كتابه «علم الجمال: محاضرات حول الفنون الجميلة» Aesthetics lectures on fine arts: والذي جمعه تلاميذه بعد وفاته العام ١٨٣١، ونشر العام ١٨٣٥، أكد هيجل أن محتوى الفن أو مضمونه هو الفكرة، بينما شكله يتمثل في عملية الصياغة الخاصة للمادة الحسية. وأن على الفنان أن يقوم بإحداث التناغم أو الانسجام بين هذين المكونين، ويصل من خلالهما إلى كلية مركبة تتسم بالحرية.

وحين يقارن هيجل بين الجمال الطبيعي والجمال الفني يؤكد على أهمية الاستجابة الخاصة بالعقل، والروح للأعمال الفنية، «فالطيور زاهية الألوان تغرد في غدوها ورواحها دون أن تهتم بأن تُرى أو لا تُرى، وقد تتبدد أغنياتها في الفضاء الرحب دون أن يسمعها أحد. كما توجد نباتات شوكية، في الغابات الجنوبية، تزهر بقوة لمدة ليلة واحدة ثم تذبل، دون أن تحظى بلحظة إعجاب واحدة، بل إن هذه الغابات والأدغال ذاتها، بكل ألوانها الجميلة والمبهجة والناضرة، وبكل روائحها العبقة التي تتضوع في كل الأرجاء، قد تتعطن وتذوى دون أن يستمتع بها أحد. أما العمل الفني فهو ليس متمحورا حول ذاته، مثل الطبيعة ولا مكتفيا بهذه الذات، إنه في جوهره سؤال يتردد ويلح في طلب الإجابة من كل تلك القلوب التي تخفق في الصدور، إنه بمنزلة النداء الموجه إلى العقل والروح»(٤٢).

إذن لا يكتمل العمل الفني إلا من خلال استجابات المتلقين له. ومع ذلك فإنه وعلى الرغم من اهتمام هيجل الكبير بالفنون، وبمظاهر الجمال المختلفة فإن اهتمامه بعمليات التلقي والتذوق كان محدودا. فالذوق في رأيه قد لا يصلح أساسا جماليا لإقامة نظرية جمالية أو فلسفة في الفن، وعلى الرغم

من أنه قد يصلح في تقييم الظاهر الخارجي للأعمال الفنية، وأيضا في تكوين الذوق الفني لدى الجمهور وإرشاده.

أما الناقد فهو لا يحتاج إلى الذوق أو الذاكرة فحسب، وإنما يحتاج أيضا - مثل الفنان - إلى مخيلة نشطة قادرة على استيعاب سمات الأشكال الفنية المجسدة، بحيث يستطيع أن يقوم بالمقارنات وأن يعي أوجه التقابل فيما بينها[٤٣].

ويقول هيجل - بالنسبة للتذوق الفني - إن العمل الفني لا يقصد منه مجرد استثارة انفعال أو آخر لأنه هنا لن يتميز عن أشكال أخرى من النشاط كالفصاحة والتأليف التاريخي والوعظ الديني. فالعمل الفني يكون كذلك - عملا فنيا - بقدر ما يكون جميلا. وقد يحدث أن تكتشف بعض العقول المتأملة إحساسا خاصا بالجمال، وملكة حسية خاصة تتفق مع هذا الإحساس. ولكن في معظم هذه الحالات سرعان ما يتضح أن هذا النوع من الإحساس ليس محددا، وأنه مجرد غريزة جامدة بفعل الطبيعة، وأن تمييز الجميل كان يمكن أن يحدث في ذاته، وعلى نحو مستقل دونما حاجة إلى هذه الحاسة[٤٤].

وقد ترتب على ما سبق - كما يقول هيجل - أنه أصبح هناك مطلب خاص للثقافة، باعتبارها شرطا أساسيا مسبقا لمثل هذا الحس، وقد أُطلق اسم التذوق على حاسة الجمال التي تزدهر بفعل هذه الثقافة. وعلى الرغم من كون هذه الحاسة هي حاسة خاصة بالتفهم والاكتشاف العقلي للجميل، إلا أن الإنسان ظل يتعامل معها على أنها ذات طابع انفعالي مباشر. وقد ناقش هيجل الآراء التي ربطت بين الذوق والانفعال، ووصفها بأنها أحادية الجانب، وقال لابد من ذلك، بأن الذوق، أو التذوق، هو مجرد عملية تتعلق أو تتوجه نحو السطوح الخارجية للأعمال الفنية، وهذه السطوح هي بمنزلة الملاعب التي تنشط عليها المشاعر أو الانفعالات، وأن ما يسمى بالذوق الجيد هو فقط ما يتبقى من التأثيرات الفنية العميقة من كل نوع. فعندما تؤكد كل أشكال الشغف العظيمة، وكل حركات الروح العميقة، نفسها، لا نكون في حاجة إلى أن نزعج أنفسنا بتلك التمييزات الدقيقة الخاصة بالذوق ذي الطابع الوجداني أو الانفعالي. فالعقل هو الذي يتلقى العمل الفني ويرتاح إليه ويخضعه لشروطه الخاصة [٤٥].

إن الرغبة ليست هي الشكل الذي يربط الإنسان نفسه ـ من خلاله ـ بالعمل الفني، كما قال هيجل، فهذا الإنسان يحاول أن يوجد مع العمل الفني، أو بداخله، في وجوده الخاص، أو استقلاله الحر، كموضوع، وهو يربط نفسه معه دون أي توق، أو اشتياق من ذلك النوع المرتبط بالرغبات أو الانفعالات. إن الأمر يكون هنا بمنزلة الموضوع الذي يوجد فقط من أجل أن تفهمه ملكة التأمل الخاصة بالعقل، أو من أجل هذا السبب، قال هيجل إنه على الرغم من أن الفن يشتمل على وجود حسي، فإنه لا يتطلب بالضرورة وجودا حسيا متعينا، إنه ينبغي أن يشبع الاهتمامات الروحية، ويغلق الباب في وجه الاقتراب منه من منظور الرغبة فقط [٤٦].

وتختلف حال التأمل في الفن عنه في العلم، ففي العلم يحاول المرء أن يكشف عن الطبيعة الأساسية أو الجوهرية للموضوعات، أما في الفن فإن التأمل يحصر اهتمامه ببساطة في الجوانب التي يتجلى من خلالها العمل الفني ـ كموضوع خارجي ـ بالنسبة للحواس، أي من خلال خصائصه المميزة كاللون والشكل والصوت أو كرؤية مفردة مستقلة عن الكل.

إن العقل المتأمل هنا لا يذهب إلى ما وراء الطابع الموضوعي للعمل الذي يتم تلقيه على نحو مباشر ـ كما هي الحال بالنسبة للعلم، بل يحاول جاهدا أن يحافظ على الاستقلال الحر لموضوعه. ويختلف التأمل للفن عن الذكاء في العمل في أنه لا يكون مشغولا بتحويل العمل الفني المفرد، أو فهمه، في ضوء أفكار عامة أو تصورات شاملة.

إنه يهتم بالمواد الحسية للعمل الفني التي تكون حاضرة، كسطح أو عرض للحسي، يظهر عند الضرورة. وفيما يتعلق بالمظهر الحسي للعمل الفني لا تكون الجوانب المادية المحسوسة المدركة إمبيريقيا، ولا الفكرة العامة الخاصة بالمثالية المحضة هي ما يبحث عنه العقل. إن هدفه يكون هو ذلك الحضور الحسي Sensuous presence (الذي يوجد في مرحلة وسطى بين العياني والمثالي).

إنه يوجد في العالم الحسي لكنه يحاول أن يتحرر نسبيا من ربقته، ومن ثم يحتل منطقة وسطى، تقع فيما بين العالم المدرك موضوعيا على نحو مباشر، من ناحية، ومثالية الفكر الخالص، من ناحية أخرى. إنه لم يصبح بعد فكرا محضا أو خالصا، لكنه أيضا ـ وعلى الرغم من العنصر

الحسي الملتصق به - لم يعد وجودا ماديا، بالشكل الذي تكون عليه الأحجار والنباتات والحياة العضوية.

إن العنصر الحسي في العمل الفني يكون هو نفسه، إلى حد ما، نوعا من القصد المثالي. وهو على الرغم من أنه لا يمثل الوسيط المثالي للفكر، يظل حاضرا خارجيا في الوقت نفسه كموضوع. وهذا المظهر الخارجي للحسي يقدم نفسه للعقل باعتباره شكلا، أي مظهرا قابلا للرؤية، وأيضا باعتباره ترددا متناغما كذلك للأشياء.

ولذلك - يقول هيجل - إنه يفترض أن يكون قدر هذه الموضوعات الفنية، أن تظل هكذا في حريتها الخاصة، بمنزلة الحقائق الموضوعية، ومن ثم ينبغي ألا نسعى من أجل النفاذ إلى جوهرها الداخلي، من خلال الفكر المجرد، وذلك لأننا لو فعلنا ذلك، قد تفقد هذه الموضوعات تماما وجودها الخارجي الخاص المستقل [٤٧].

على كل حال، هذه فقط عينة من أفكار هيجل حول الفن والجمال، ولعلنا نلاحظ تأثره الواضح بكانط على الرغم من وجود اختلافات واضحة بينهما، كذلك خاصة في تأكيد كانط على الطابع الانفعالي للخبرة الجمالية وتأكيد هيجل على الطابع الحسي والتأمل العقلي لها. ولعلنا نكتشف كذلك في رأيه الأخير عن استقلال الأعمال الفنية وعن الاهتمام فقط بمظاهرها الخارجية، بعض جذور إرهاصات بعض المدارس الحديثة. في النقد، كالنقد الجديد، وكذلك البنيوية، خاصة في شكلها الأول، الذي قام على أساس أفكار دي سوسير اللغوية. كما أننا سنجد في أفكار مدرسة الجشطلت وخاصة لدى أرنهايم كما سنعرضها خلال الفصل الرابع من هذا الكتاب، تأثيرات واضحة لهيجل، وخاصة في حديث أرنهايم عن علاقة الإدراك الجمالي بالتأمل وأيضا في رفضها للأهمية التي يعزوها البعض إلى الانفعالات في عمليات التفضيل الجمالي.

شوبنهور وحكمة الفن التي تتحدث عن نفسها

يميل بعض المفكرين إلى اعتبار فلسفة كانط حول الجمال والفن، ذروة الفكر الفلسفي في القرن الثامن عشر، كما أنهم يميلون أيضا إلى النظر إلى فلسفة شيلنج حول الفن باعتبارها بداية التأويل الرومانتيكي للفن الذي ساد القرن التاسع عشر [٤٨].



ينبغي أن نتذكر ما قلناه من أن محاضرات هيجل حول الفن لم تظهر حتى العام ١٨٣٥ (بعد وفاته)، وأنه في الفترة التي تفصل بين نشر أعمال شيلنج ونشر أعمال هيجل، ظهر العمل الرئيسي لشوبنهور: «العالم كإرادة وفكرة The world as will and idea» (نشر لأول مرة العام ١٨١٩ ونشرت طبعته المنقحة العام ١٨٤٤)، وقد كانت تلك الطبعة المنقحة من الكتاب هي التي أكسبت شوبنهور (١٧٨٨ - ١٨٦٠) خصوما ومؤيدين كثيرين، ولم يحظ هذا الكتاب بالاهتمام المناسب إلا بعد ما يقرب من ربع قرن من نشره، لكنه كان له أثره الكبير في النظريات الجمالية التالية وحتى يومنا هذا [٤٩].

تَقَبَّلَ شوبنهور ظاهرية كانط دون مناقشة، وذلك لأنه اعتبرها نسخة أخرى من الاكتشاف الجوهري للعقل الحديث والذي بدأه «ديكارت»، أي اكتشاف أن العالم في جوهره «تطور للعقل الإنساني وتكشف له». لكن شوبنهور لم يقبل تمييز كانط بين «الأشياء في ذاتها Noumena» وبين مظاهرها. «والأشياء في ذاتها هو اللفظ الذي استخدمه كانط على نحو محدد كي يقول من خلاله إن الأشياء في ذاتها لا يمكن أن تعرف مادامت المعطيات الحسية لا تنقل إلا مظهر الأشياء»[٥٠].

فكل ما يعرفه الإنسان - في رأي شوبنهور - يكمن داخل وعيه، هذا على الرغم مما قد يفترض من وجود ذات عارفة، وثوابت خالدة، خلف هذا التدفق للخبرة. فالتحليل البسيط يكشف لنا عن أن الذات هي لا شيء دون وعي، وأن المادة لا شيء دون أحداث يتلو بعضها بعضا خلال الزمن، وأن ما يجعل هذين المفهومين (الذات والمادة) يكتسبان الحياة، ويصبحان مفعمين بالمعنى هو تلك القوة الكونية التي تبث الحياة فيهما، والتي يطلق شوبنهور عليها اسم «الإرادة»، إنها الشيء في ذاته، إنها ليست الذات القائمة بالإدراك، ولا المادة المدركة، لكنها الشيء الذي يتجلى كل من الذات والإرادة من خلاله [٥١].

يستخدم شوبنهور كلمة **العالم** (welt) Worldعلى أنها تشير إلى العالم الأرضي، أو العالم المحدود، بل إلى الكون كله بكل ما فيه من كائنات وجمادات، ويستخدم مصطلح **إرادة** (Willie) Will كي يشير به إلى رغبة ملحة لا تهدأ، واندفاع أعمى لا يتوقف يحرك كل شيء، وبه يتحقق وجوده، ويستمر في الحياة، ومن هنا كانت الإرادة عنده أساسا للاتجاه اللاعقلاني في فلسفته، باعتبارها قوة لا عاقلة يكون العقل تابعا لها، وهي في الوقت

نفسه أساس للاتجاه التشاؤمي في فلسفته، باعتبارها مصدرا للألم والمعاناة والشر»(٥٢).

أما المصطلح الثالث وهو **الفكرة** Idea (vorslelluing) - والذي يفضل بعض الباحثين ترجمته على أنه «تمثل» Representation (أو تمثيل) - فهو يشير ليس فقط إلى كل ما نفكر فيه، أو ندركه ذهنيا، ولكن أيضا إلى كل ما نراه ونسمعه ونشعر به، أو ندركه إدراكا حسيا بوجه عام. ويسير «التمثل» لدى شوبنهور في اتجاهين: خلال الاتجاه الأول منهما - وهو الخاص بمنهج المعرفة العلمية - يكون التمثل تابعا لمبدأ العلية (أو السببية) الكافية. أما الاتجاه الثاني فهو الاتجاه الذي يكون التمثل فيه مستقلا ومتحررا من مبدأ العلية الكافية، وهو منهج الفن في رؤيته للأشياء، والعالم يكون «تمثلا» أو فكرة بهذين المعنيين (٥٣).

والجانب الجمالي في رأي شوبنهور «ظاهرة من ظواهر الذهن» تعتمد على الخصائص المميزة للفرد الذي يدركها، لكنها ظاهرة تكون لافتة في اكتمالها وتوافقها (أو هارمونيتها)، والجمال محرر أو مطهر Cathartic للعقل، فهو يسمو بنا إلى لحظة تعلو على قيود الرغبة، وتتجاوز حدود الإشباع، وهما (الرغبة والإشباع) من الشروط الملازمة والمألوفة في الحياة العادية. فمن خلال الفن تجد الإرادة الإنسانية، التي لا تهدأ ولا يقر لها قرار، حالة مؤقتة من الهدوء (٥٤).

وتكشف الطبيعة التي لم تلحقها يد الإنسان بالتعديل والتشذيب. عن خصائص قد لا يستطيع العقل الفردي الإنساني أن يصنع مثلها، ولذلك فضل شوبنهور النمط الإنجليزي من الحدائق على النمط الفرنسي، لأن هذا النمط الإنجليزي، يزدهر دون رعاية، ومن ثم يمكنه أن يكشف عن حالة من حالات الاستمرارية الخاصة بالإرادة اللاشعورية، وكذلك عن توقها الدائم إلى الحياة(٥٥).

أما ما يتفوق به الفن على الطبيعة فيتمثل في عرضه للحقيقة، إنه يعرض علينا أفكار (أو تمثلات) العالم كما تتجسد فعلا، أي من خلال شكل مدرك، وأيضا من خلال الموسيقى، التي تعد تعبيرا موضوعيا مباشرا، وصورة للإرادة الكلية، شأنها شأن العالم نفسه، بل كالمثل ذاتها، التي تكوّن مظاهرها المتعددة عالم الأشياء الفردية. فالموسيقى في رأي شوبنهور ليست كالفنون الأخرى في كونها صورة للمثل الأفلاطونية، وإنما هي صورة للإرادة نفسها، التي تعد المثل

مظهرا موضوعيا لها. لهذا كان تأثير الموسيقى أقوى وأعمق بكثير من تأثير الفنون الأخرى، إذ إن هذه الفنون الأخرى لا تتحدث إلا عن مظاهر، على حين أن الموسيقى تتحدث عن الشيء «في ذاته» (٥٦).

«إن العمارة والنحت والتصوير تعبر عن مراحل متدرجة تتكشف بها إرادة الإنسان وجهوده، أما الموسيقى فهي العمل الذي يتوج هذه كلها، لأنها هي المجموع الكامل لكل تعبير فني، وصوت الإرادة الكاملة للإنسان والطبيعة. بالموسيقى تكشف الطبيعة لنا عن أسرارها الباطنية ودوافعها وأمانيها بطريقة تجل على العقل، ولكن يدركها الشعور» (٥٧).

في الفن، عموما، نرى العالم الذي نحاول تأطيره (أي وضعه في إطار)، على نحو غير موفق، من خلال المفاهيم أو التصورات العقلية. فالفن هو أكثر أعمال الوعي الإنساني رقيا أو تميزا، فمن خلال الفن يدرك العقل، أخيرا، ذاته، ومن خلال الفن، يستطيع الفنان الذي يمتلك فكرة ما، أن يوصلها إلى الآخرين. ويقوم الفن بتحريرنا من التصورات العادية المألوفة حول العالم والخاصة به، ومن ثم يتيح الفرصة لنا لمعرفة العام أو الشامل أو الكلي. إنه يجمع في مفارقة لافتة بين الحسي المحدد، والكلي اللامحدد، إنه أكثر أشكال العرض - أو التمثيل - للواقع كلية، وأكثر أشكال هذا الواقع حسية أيضا (٥٨).

في هذه الوحدة، التي تجمع بين نقيضين، تتمثل قوة الرغبة وقوة الإشباع الخاصة بالفن. ووجود الكلي في التجلي الظاهري هو ما يمكنه، فقط، أن يحقق هذا الامتياز.

الجدير ذكره هنا أن شوبنهور قد اتفق فعلا مع كانط و هيجل في أن الموسيقى فن يعبر بطريقة غير محددة. فهو يقول إن الموسيقى «لا تعبر عن هذا الفرح المعين أو ذاك، أو هذا الحزن أو الألم أو الرعب أو السرور أو المرح أو الطمأنينة أو ذاك، وإنما هي تعبر عن الفرح والحزن والألم والرعب والسرور والمرح والطمأنينة في ذاتها، أي بطريقة مجردة إلى حد ما. فهي تعبر عن الطبيعة الكامنة لهذه المشاعر، دون إضافات من الخارج، وبالتالي دون دوافعها الظاهرية. ومع ذلك فنحن نفهمها، في هذه الخلاصة المستمدة منها، على أكمل نحو» (٥٩).

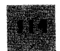
والعمل الفني، بالنسبة لشوبنهور - كما هو شأنه بالنسبة لـ كانط - نتاج العبقرية، تلك القوة الخاصة التي تمكن حائزها من أن يتناسى اهتماماته

ورغباته أو يتجاوزها ويذهب، على نحو تام، إلى ما وراء المحدد الوقتي والحسي، ومن ثم يكون حرا في خلق عالم ما في الخيال.

وهناك تأكيدات لدى شوبنهور أيضا ـ كما كانت الحال لدى هيجل ـ على عملية التجلي أو الكشف للواقع من خلال الفن، وعند المستوى الأول أو البدائي من هذه العملية يُعَبَّر عن «الفكرة» في العمارة، أما عند أكثر مستوياتها ارتقاء تكون الموسيقى التي تعبر عن الإرادة ذاتها، وفيما بين هذين المستويين يوجد النحت وفن التصوير والأدب. وكل هذه الفنون تحاول أن تصور أو تصف العالم، ومن ثم فهي تفشل في أن تصل إلى الكلي أو المطلق، والموسيقى، فقط هي التي تترك العالم وراء ظهرها، ومن ثم تكون قادرة على إدراك الطبيعة القصوى أو النهائية للواقع. إن ما يبدو ابتعادا عن االعالم في حالة الموسيقى، هو في واقع الأمر قدرة على تمثل العالم أو تمثيله في أعمق ما يتعلق به من صدق [٦٠].

ويقدم الفن لنا ـ فيما يرى شوبنهور ـ تفهما للأفكار، كما أنه يمكننا من الدخول في حالة من الموضوعية الخالصة للإدراك، حالة يتم خلالها استبعاد الإرادة من مجال الوعي الذاتي، هذا الذي يصبح حالة من المعرفة الخالصة المتحررة تماما من الإرادة الذاتية. ومع تراجع الذاتية، أو ابتعادها، تتلاشى المعاناة، ومن ثم تصبح الإرادة أكثر ميلا إلى الهدوء. إننا هنا نهرب من هذا العالم ومتاعبه من خلال هذا التأمل المتحرر من الإرادة. وفي حالة الموسيقى، خاصة، نغادر هذا العالم أو نهرب منه، من خلال تأملنا للإرادة، التي هي أكثر جوانب الواقع عمقا، فالموسيقى، بقوتها الملهمة، تحررنا من ذلك العالم الذي نظل فيه ـ دون موسيقى ـ أسرى التفكير من خلال المفاهيم، أو التصورات، الخاصة بالإرادة [٦١].

يتحدث شوبنهور كذلك، عن وجود حكمة عميقة في أعمال الشعراء، والنحاتين، والفنانين بشكل عام، فمن خلالهم تتحدث الطبيعة، الخاصة بالأشياء في ذاتها، عن نفسها. ومن ثم ينبغي على أي فرد يقرأ هذه القصائد، أو ينظر إلى هذه اللوحات، أو غيرها من الأعمال الفنية أن يستخلص، بوسائله الخاصة، هذه الحكمة العميقة، ويضعها في دائرة الضوء. لكنه سيفهم فقط ويستخلص ما تسمح له قدراته الخاصة، وكذلك الثقافة التي يعيش فيها، بأن يفهمه ويستخلصه، مثلما يختلف البحارة في مقدار ما يمكن



أن يصلوا إليه من سبر لأغوار البحر في ضوء الاختلافات في طول الخيط الذي توجد في نهايته قطع من الرصاص، والذي كان يستخدم من أجل هذا الغرض الخاص.

ويشير شوبنهور كذلك إلى أن المتلقي ينبغي له أن يصغي أولا إلى الحكمة العميقة التي تبوح له بها الأعمال الفنية، إنه ينبغي أن يستمع إلى حديث العمل الفني إليه، قبل أن يتحدث هو إليه. كذلك يعتمد الاستمتاع بالعمل الفني في جانب منه - في رأيه - على حقيقة أن كل عمل فني يمكن أن يحدث تأثيره من خلال الوسيط الخاص بالتوهم Fancy (أو التخيل كما قد تترجم هذه الكلمة)، ولذلك ينبغي أن يستثير العمل الفني هذه الحالة وألا يجعلها أبدا في حالة من السكون أو عدم النشاط، لكن هذه الحالة لا يمكن أن تحدث إلا بتعاون أو مشاركة المتلقي، فهي تحدث أساسا بداخله، ومن دونها لا يكون للعمل أي تأثير فيه، لكنها لا تحدث على نحو فوري، بل من خلال التأمل العميق للعمل الفني، ذلك التأمل المتحرر من الرغبات والميول والأفكار الخاصة والمحدودة والمؤقتة. فالاستمتاع الجمالي إذن حالة مشاركة، أو تعاون بين العمل الفني والمتلقي. هذا هو الشرط الأساسي لحدوث الأثر الجمالي كما يشير شوبنهور، ومن ثم هو أيضا القانون الجوهري فيما يتعلق بالاستمتاع بكل الفنون الجميلة.

أفضل ما في الفنون - كما يقول شوبنهور - تلك الجوانب فائقة الروحانية فيها، وبحيث إنها تمنح نفسها للحواس على نحو مباشر، إنها يجب أن تولد أو تحدث في خيال المتلقي، ورغم كونها تولد أو تنتج أولا من خلال العمل الفني.

يقدم فن النحت - كما يرى شوبنهور - الشكل دون لون، ويقدم فن التصوير اللون مع مجرد المظهر الخارجي للشكل ، ويلجأ هذان النوعان من الفن معا إلى خيال المتلقي كي يحدثا تأثيرهما الحقيقي. ويلجأ الشعر إلى الخيال فقط، ذلك الخيال الذي ينطلق اعتمادا على الكلمات فقط.

إن الهدف من وراء الفن كله - في رأي شوبنهور - هو تيسير المعرفة بالأفكار الخاصة بالعالم (الأفكار أو المثل بالمعنى الخاص لدى أفلاطون). وكي يحقق الفن هدفه هذا ينبغي أن يستخدم المتلقي إدراكه وتصوراته وخياله.

إننا عندما ننظر إلى عمل تشكيلي أو نقرأ قصيدة، أو نستمع إلى عمل موسيقي (خاصة عندما يقصد منه أن يصف شيئا محددا) قد نرى أولا،

وخلال تلك المواد شديدة الثراء الخاصة بالفن، ذلك التصور المميز، المحدد البارد الجاف الذي يشع من خلال هذا العمل، ثم وفي النهاية، وبعد التأمل العميق له، يتقدم التصور الذي كان جوهر العمل ولبابه إلى الأمام، ويحتل الوعي الخاص بنا؛ إنه الفكرة العامة الكلية التي شُكلت بعد ذلك في شكل خاص من التفكير المتميز المناسب لها، والتي كُرس العمل الفني كله للتعبير عنها.

إننا نتأثر بالأعمال الفنية ونشعر بالارتياح أو الرضا الكامل من خلالها، فقط عندما تترك هذه الأعمال شيئا أو أثرا بداخلنا، شيئا يدور تفكيرنا كله حوله، شيئا لا يمكن اختزاله إلى تفكير أو تصور محدد. ومن العبث أن يحاول امرؤ أن يختزل قصيدة لشكسبير، أو جوته إلى مجرد محاولة الحديث عن الحقيقة المجردة التي قُصد من وراء هذه القصيدة أو تلك أن توصلها. إن هذا الحديث سيكون دون شك ضعيف الأثر أو غير ذي أثر على الإطلاق كما أشار شوبنهور.

تشتمل الحالة المميزة لعملية التلقي أو التذوق للفنون ـ كما تحدث عنها شوبنهور ـ على نوع من التأمل الخالص والاستغراق العميق في عملية الإدراك، وكذلك على اندماج المرء بنفسه في الموضوع الفني، ونسيانه لكل ما يتعلق بفرديته، وأيضا تراجع لذلك النوع من المعرفة الذي يتبع مبادئ العقل. والذي يفهم العلاقات فقط؛ إنها الحالة التي يرتفع من خلالها الشيء المدرك على نحو فوري وكامل إلى المرتبة الخاصة بالفكرة الكلية التي تجمع بين كل مكوناته، إنها المعرفة المتفردة الخاصة بالذات المتحررة من المعرفة الخاصة بالإرادة، معرفة تقوم خارج الزمن، وخارج العلاقات المحدودة؛ إنها الحالة التي تجعلنا نرى الشمس تشرق سواء من داخل السجن أو من داخل القصر، أو من داخل أنفسنا.

على كل حال، هذه مجرد عينة فقط من آراء شوبنهور حول الفن والتذوق والإبداع، وقد كان لهذه الأفكار وغيرها تأثيرها العميق على عديد من الأعمال الفلسفية والأدبية المعاصرة له والتالية له؛ فقط بدأ نيتشه، مثلا، تحليله للفن من خلال طرحه لبعض التعديلات في أفكار شوبنهور، وتأثر سانتيانا كثيرا بأفلاطون وشوبنهور على نحو خاص. كما أن التصورات الخاصة حول الكاتب أو الفنان كما تجلت في أعمال الروائي الألماني الشهير

توماس مان خاصة في روايات مثل الدكتور فاوست وفليكس كرول تصورات، تقوم في جوهرها، على أساس من أفكار شوبنهور وتصوراته العميقة حول الفن والإبداع (٦٢).

رؤى فلسفية أخرى

نعرض في هذا القسم، بشكل عام ، لعدد من الأفكار التي قدمها الفلاسفة المهتمون بالفن والجمال خاصة خلال الفترة التي تقع ما بين نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. وسوف نلاحظ تنوعا في هذه الاتجاهات، مابين الاتجاهات الميتافيزيقية (برجسون وكروتشه مثلا) والفينومينولوجية (هوسرل وهايدجر وميرلوبونتي وانجاردن ودوفرين وجادامير مثلا). ونحن نعتبر هذا القسم «حاويا» لمجرد إشارات شحيحة، مقارنة بالثراء الخاص بكل فيلسوف، لكنها - على كل حال - إشارات تعرفنا ببعض تلك الجهود المتنوعة والمتراكمة التي حاولت أن تفهم هذه الظاهرة المميزة الخاصة بالجمال وإدراكه والفن وتذوقه. وهناك أسماء عدة أخرى: قدم أصحابها إسهامات مهمة هنا منها مثلا: نيتشه وتمييزه المهم بين الاتجاه الأبولوني (النظام والتأمل والعقل) والاتجاه الديونيزي (الفوضى والغريزة والجنون) في الفن، وأيضا جون ديوي وستيفن بيبر، وبول ريكور، وجاك دريدا، وميشيل فوكو، وأرثر دانتو، وفالتر بنيامين، وتيودور أدورنو، وجان فرنسوا ليوتار، وكليمنت جرينبرج وغيرهم، لكن الحيز المتاح، وطبيعة الكتاب، لا يسمحان بما هو أكثر من ذلك.

١ـ فلاسفة الحدس والخيال

كانت الفكرة الأساسية لدى الفيلسوف الفرنسي هنري برجسون (١٨٥٩ - ١٩٤١) هي أن العالم المادي يخضع لسيطرة قوى تسمى قوى الاندفاع الحيوية Elan vital، وأن الفن يقوم على أساس الحدس، والحدس هو تفهم مباشر للواقع الذي لا يستطيع العقل أن يتفهمه(٦٣).

وما يميز «الواقع الأولي» Prime reality في رأي برجسون هو الحركة والتغير والتطور والتفاعل، أي التدفق الذي يتقدم عبر مسار محدد لكن لا يمكن التنبؤ به. والحدس هو الطريقة الوحيدة المناسبة للتعامل مع الواقع.

ويقع الحدس في منزلة بين منزلتين: ملكة الغريزة التي تنشط على نحو لا شعوري، وبشكل أكبر لدى الحيوان وأقل لدى الإنسان، وملكة العقل التي هي أكثر سيطرة لدى الإنسان وأقل لدى الحيوانات الأدنى منه. والحدس هو الطريقة المناسبة للحصول على المعرفة الخاصة بعالم الديمومة الذي يعتبر النشاط الفني أحد تجلياته، إنه حالة من التوحد مع الموضوع الذي يدركه المرء ويريد أن يتفهمه [٦٤].

كذلك اهتم الفيلسوف الإيطالي بنديتو كروتشه (١٨٦٦ ـ ١٩٥٢) بالتمييز بين المنطق والحدس، وقال إن المنطق يتعلق بتفهم العلاقات ويتعامل مع المفاهيم العقلية العامة، أما الحدس فيتعلق بتفهم الخاص أو النوعي، ويتعامل مع المفاهيم الخاصة بالفرد. والعمل الفني هو تعبير عن هذه الحدوس التي يتوصل إليها المرء. والجمال والقبح ليسا من الكيفيات المتعلقة بالعمل الفني ذاته، بل بالروح التي يُعبَّر عنها حدسيا من خلال هذه الأعمال.

عند أدنى مستويات الوعي ـ كما يقول كروتشه ـ توجدُ البيانات الخام التي تتعرض لها الحواس أو تتلقاها، وهي ما تسمى الانطباعات، وهذه بدورها عندما تُصفى أو تُنقى تصبح هي الحدوس التي يقال عنها أنها معبرة. والتعبير في رأيه هو جوهر الإبداع الفني، فالحدس يعني التعبير، والتعبير يعني الإبداع [٦٥]. والتعبير في رأي كروتشه ليس هو التعبير الخارجي الذي يهدف إلى التوصيل أو التخاطب، بل هو الخيال، وهو أيضا التمثيل والجمال والفن، وهو كذلك الالتقاط الفوري للتفرد في موضوع معين، وأيضا كل ما يمكن إدراكه حدسيا عن طريق المعايشة.

فعند إدراكنا للجمال، تقدم الطبيعة لنا ـ أو بعض تمثيلاتها ـ بعض المثيرات، وهذه المثيرات يستقبلها العقل كانطباعات، وتُصنف هذه المثيرات على نحو فوري ومن ثم يتم قبولها ـ أو رفضها ـ وتركيبها ومزجها، وتكون ذروة عمليات الاختيار والتركيب أو الدمج هذه الحدس أو التعبير. وإذا كان الحدس متسما بالكفاءة فستكون النتيجة المترتبة عليه هي الجمال، ويوجد الجمال أكثر في المواقف والموضوعات المركبة لا البسيطة، لأنه يكون فيها ـ كما يرى كروتشه ـ أكثر وضوحا.



واللوحة الفنية لا تحتوي - في ذاتها - على جمال، فهي مجرد تنظيم خاص من المثيرات، تنظيم يساهم في تزويد المتلقي بمنظومة خاصة من الانطباعات التي يمكن أن تصبح بدورها المادة الخام للتعبير أو الحدس. وإنتاج الجمال أو الحدس به عملية تتكرر بشكل لا ينتهي، وهي تحدث لدى المتلقي كنتيجة مترتبة على التعبير الذي أثارته العناصر والتنظيمات الموجودة في اللوحة، أو السيمفونية، أو القصيدة، أو حتى في كومة من الحجارة.

إن ما يؤثر فينا خلال تلقينا لأحد الأعمال الفنية (قصيدة مثلا) ويجعلنا نشعر به باعتباره عملا فنيا، هو أننا نكتشف - كما يشير كروتشه - عنصرين دائمين وضروريين فيه: **مركبا** أو مزيجا من الصور، **وشعورا** يبعث الحياة في هذه الصور.

وقد قام كولنجوود بتعديل وتوضيح أفكار كروتشه، كما أنه أضاف إليها، وما أطلق عليه كروتشه اسم «الحدس» أطلق عليه كولنجوود اسم «الخيال»، والخيال في رأي كولنجوود هو الوسيلة التي يقوم المتلقي من خلالها بتمثل خبرة الفنان التي وضعها في عمله.

ورفض سانتيانا، الفيلسوف والشاعر الأمريكي التمييز بين الفنون الجميلة والفنون العملية أو النافعة، وقال: إن العمل الفني الجيد هو نموذج أو مثال وأساسي للحياة والعقل في الوقت نفسه. ومذهبه قريب من القول بأن الجمال هو متعة متجسدة في موضوع معين [٦٦].

أما كاسيرر فاهتم بالرموز السيميوطيقية، في فلسفة الأشكال الرمزية وقد كان له تأثيره الواضح في الفيلسوفة سوزان لانجر. وتقول نظريته إن الأشكال الرمزية العظيمة للثقافة الإنسانية هي اللغة والأسطورة والفن والدين والعلم، وإن عالم الإنسان يتحدد، بطريقة جوهرية، من خلال الأشكال الرمزية التي يقوم هذا الإنسان بعملية «تمثيلها» لنفسه.

وقالت سوزان لانجر المتأثرة بكاسيرر إن الموسيقى فعلا ليست تعبيرا عن الذات، لكنها ترمز إلى شكل العاطفة الإنسانية، ومن ثم فهي تصوغ الحياة الانفعالية للإنسان وتعبر عنها، والوظيفة الأساسية للفن في رأي «لانجر» هي أن «يموضع الوجدان» أي أن يجسده في موضوع أو عمل فني نستطيع أن نتأمله وندركه [٦٧].

٢ـ المنحى الفينومينولوجي في إدراك الفن

كان هناك بين فلاسفة القرن العشرين ونقاده خاصة، تأكيد كبير على استقلال العمل الفني، وكيفيته الموضوعية، كموضوع في ذاته. وقد عبر إدوارد هانزليك E. Hanslick قبلهم، عن ذلك، على نحو صريح، خلال القرن التاسع عشر، في كتابه «الجميل في الموسيقى» العام ١٩٥٤. وانعكس هذا الرأي في أعمال كلايف بل C. Bell، وروجر فراي R. Fry. وظهر على نحو خاص في حركتين أدبيتين: الأولى هي الشكلانية الروسية (والتي كانت موجودة أيضا في بولندا وتشيكوسلوفاكيا)، والتي ازدهرت العام ١٩١٥ حتى قُمعت العام ١٩٣٠، ومن روادها: رومان ياكبسون وفيكتور شكلوفسكي وبوريس إيخنباوم، وبوريس توماشيفسكي وغيرهم. أما الحركة الثانية فهي «حركة النقد الجديد» في الولايات المتحدة وبريطانيا، كما أرسى قواعدها أ. ريتشاردز ووليم إمبسون وغيرهما.

وهذا التأكيد على استقلال العمل الفني أيده أيضا «علم نفس الجشطلت» بتأكيده على الموضوعية الظاهرية للكيفيات المميزة «للصيغة الكلية» أو «الجشطلت» الخاص بالعمل الفني، وأيدته كذلك الفلسفة الفينومينولوجية والتي أطلقها إدموند هوسرل أولا [٦٨].

وقد أراد هوسرل أن يحل مشكلة الإدراك الحسي والمعرفة بوجه عام من خلال تجاوز ثنائية الذات والموضوع، أي من خلال تجاوز النزعتين العقلانية والتجريبية معا. وقد وجد الحل في «القصدية» التي بمقتضاها يكون هناك ارتباط بين الذات والموضوع، ويكون الوعي متجها باستمرار نحو الموضوعات. وعلى هذا رأى هوسرل أن الإدراك الحسي هو فعل من أفعال الوعي يتميز بأنه يقصد موضوعات حاضرة بذاتها، أو «بجسميتها» أمام الوعي، وهي تظهر له على التتابع من خلال منظورات جانبية، أما التخيل فهو وعي يقصد موضوعه بوصفه غائبا. وغاية الإدراك الجمالي هي رؤية القصد، أو الدلالة التي يطرحها العمل الفني ذاته [٦٩].

وخلال تحليله للوحة فان جوخ التي تصور «حذاء الفلاحة» انتهى هايدجر إلى أن الذي يحدث في العمل الفني هو «الحقيقة»، فهذه اللوحة قد كشفت لنا عن ماهية هذا الحذاء، أي عن حقيقته، فالعمل الفني، في

رأيه، ليس إعادة إنتاج لهوية ما، حدث مصادفة أن كانت موجودة في وقت معين، بل على العكس من ذلك، «هو إعادة إنتاج للجوهر العام للشيء»، نوع من الكشف، أو نزع الغطاء عن وجوده الحقيقي(٧٠).

إن الخبرة بالعمل الفني عند هايدجر ليست موقفا أو اتجاها جماليا نتخذه إزاء موضوع ما، بل هي في المقام الأول، خبرة بحدوث الحقيقة في العمل الفني أي بتكشف الوجود كما يتجلى في العمل الفني. ففي الفن تكون الحقيقة في حالة نشاط داخل العمل الفني، وفي شكله خاصة.

إن هايدجر يشبه هيجل لأنه أيضا حدد للفن دورا فائقا في الخبرة الإنسانية. أما جان بول سارتر فأكد على أن المشاهد ينبغي أن يقصد العمل الفني على مستوى الخيال حتى يمكن للموضوع الفني أن يتجلى له، وحدوث الخبرة على مستوى الخيال يعني أن موقف التأمل الجمالي هو موقف تنقطع فيه صلاتنا بالواقع فلا نصبح «وجودا في العالم»، ومن ثم تصبح خبرة التأمل الجمالي أشبه بحكم ممتع، بينما يكون الارتداد إلى عالم الواقع أشبه باستيقاظ فعلي(٧١).

كذلك أكد الفيلسوف الفرنسي الشهير ميرلوبونتي، والذي يعتبره الكثيرون الفيلسوف الفرنسي الأكبر في التراث الفينومينولوجي(٧٢)، على ضرورة عدم الفصل بين الموضوع المحسوس والموضوع الجمالي (أو الدلالة الجمالية) في فعل الخبرة الجمالية والاتصال الجمالي. ولاهتمامه باللغة أصبح ينظر إلى الفن باعتباره ضربا من اللغة، كما نظر إلى الإدراك الحسي على أنه الأسلوب الذي يفهم به البدن الحي موضوعات عالمه المحيط به، وهناك وحدة في رأيه بين البدن والذهن، أو بين المخ والتفكير، وبين الإدراك الحسي والموضوعات الجمالية، فكل منهما يفسر الآخر.

وقد طور ميرلوبونتي نظرية في الإدراك، اهتم خلالها بالتحليل المفصل لتطور علاقات الشكل والخلفية في الفن، وعلى نحو خاص في فن التصوير، وباعتبارها - هذه العلاقات - أساس الفهم. ونشاط الرؤية - بالنسبة له - أحد الشروط الأساسية للوجود الإنساني، وفن التصوير خاصة هو التجسيد المناسب للرؤية، والرؤية كما قال شرط أساسي للوجود الإنساني (٧٣).

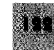
إن الفنان المصور، في رأي ميرلوبونتي، ينبغي ـ وفقا لما قاله بول فاليري ـ «أن يأخذ جسده معه»، وهذا يحدث فقط عندما يسلم الفنان جسده للعالم، بحيث يستطيع تغيير هذا العالم، وتحويله إلى لوحات فنية (٧٤).

إن الجسد خلال الفن «ينظر ويُنظر إليه» أيضا، إنه ينظر إلى كل الأشياء وينظر إلى ذاته ويتعرف عليها كذلك.

وفي تحليل ميرلوبونتي لعديد من الأعمال الفنية استرعى انتباهه وجود المرايا، كذلك صورها في عديد من اللوحات، وقد اعتبرها أكثر من الأضواء والظلال والانعكاسات ـ تقوم بالتوقع ـ داخل الأشياء للجهد الصعب الخاص بالرؤية، إنها تترجم كل الانعكاسات وتعيد إنتاجها. بل لقد مال أيضا إلى اعتبار الإنسان كما يظهر في اللوحات الفنية مرآة لأخيه الإنسان، وأن المرايا ذاتها هي أداة للسحر الشامل الذي يغير الأشياء إلى مشاهد، والمشاهد إلى أشياء، ويحول ذاتيا إلى آخر، والآخر إلى ذاتي، ومن ثم فقد أشار ميرلوبونتي على نحو خاص إلى أهمية فكرة المرآة وتجلياتها المختلفة في الإبداع والإدراك أو الفهم للفن أيضا. وقد تحدث عن هذه الفكرة بمعناها الحرفي وبمعناها المجازي الذي يشير إلى التكرار وإعادة الإنتاج لعلامة أو واقعة معينة في الأعمال الفنية.

كذلك قام الفيلسوف البولندي رومان إنجاردن ـ واعتمادا على هوسرل ـ بدراسة شكل أو طراز الوجود الخاص للعمل الأدبي كموضوع قصدي، ومن ثم ميَّز بين أربع طبقات في الأدب هي: الصوت والمعنى والعالم الخاص بالعمل، ثم جوانبه التخطيطية أو ما يتعلق بالمنظور الضمني له. والخبرة الجمالية ـ في رأي إنجاردن ـ تتجاوز حدود الإدراك الحسي لموضوع واقعي. ويتحول إدراكنا الحسي إلى إدراك جمالي عندما نصبح «مأخوذين» بالكيفية الخاصة بعمل فني معين، أي بانسجام الألوان أو تآلفها في لوحة مثلا، أو بالتدفق الخاص للحن والإيقاع في الموسيقى... إلخ. ومثل هذه الكيفيات تحرك شعورنا، ولا تتركنا جامدين، وإنما تستولي على وعينا وتفرض نفسها علينا ومن ثم تستثير لدينا «الانفعال الأولي» الذي تبدأ الخبرة الجمالية به (٧٥).

أيضا قام مايكل دوفرين ـ والذي كان قريبا من فينومينولوجيا «ميرلوبونتي» وجان بول سارتر ـ بتحليل الفروق بين الموضوعات الجمالية وغيرها من موضوعات العالم، ووجد أن الفارق الأساسي بين هذه وتلك إنما يكمن في «العالم المعبر عنه» في كل موضوع جمالي، أي شخصية العمل الفني



التي تشتمل على «الوجود في ذاته» en-soi (والمتعلق بالحضور الخاص لعمل معين) وعلى الوجود لذاته Pour-soi والخاص بالوعي بهذا العمل، وأن هذه الشخصية الخاصة بالعمل الفني تحوي أعماقا لا يمكن سبر أغوارها، إنها الأعماق الفنية التي تتحدث إلى الأعماق الخاصة بنا (٧٦).

وفي تفسيره الخاص للوحة «حذاء الفلاحة» لـ فان جوخ، والتي سبق أن قام هايدجر بتحليلها، قال دوفرين إن الفن يطلق قوة غريبة في الأشياء العادية التي يمثلها، وذلك لأن التمثيل فيها يتجاوز ذاته متجها نحو التعبير، ففي الفن يتحول الموضوع إلى رمز. كما اهتم أيضا دوفرين بالحديث عن دور الخيال في الإدراك الجمالي، وعن الفهم والتعبير، وعن أنماط التأمل وعن الاتجاه الجمالي إزاء الجميل، والحقيقي، والمحبوب. وأيضا عن مراحل الإدراك الجمالي، والتي هي في جوهرها عملية خاصة بالحضور والتمثيل والتأمل الباطني (٧٧).

ثم يقدم هانز جورج جادامر، تصوره المتميز من خلال التراث الفينومينولوجي، والذي يقوم أساسه المعرفي التأويلي (أو الهرمينوطيقي) على القول بأن الفهم أمر ينبع من داخل سياق إنساني فردي واجتماعي حي، وأنه ليس هناك معيار خارج التأويل يمكن قياس دقة هذا التأويل بالنسبة إليه. وأننا نفسر الوثائق والأعمال من داخل سياقها التاريخي الحي، كما أننا نضع السياق الخاص بالمؤلف في اعتبارنا في أثناء ذلك أيضا. درس جادامر على يد هيدجر، وهو يعتبر نفسه «هيدجريا» على الرغم مما بين نظريتيهما من خلاف. وتقوم نظريته على أساس محاولة التفسير لكيفية فهمنا للأعمال التي تظهر من خلال ظروف تعتبر «غريبة» بالنسبة إلينا. وقد اقترح أن الشرط الجوهري لهذا التفسير، هو التسليم أو الإقرار أو الاعتراف، بالشروط التي تقف وراء منظورنا الخاص في رؤية للأمور. وقد أطلق جادامر على هذه الشروط اسم «الأحكام المسبقة» Prejudgments أو التحيزات Prejudices. أما المتطلب الثاني للتفسير فهو إمكان حدوث الانصهار أو الاندماج بين الآفاق المختلفة للمؤلف والجمهور (أو المتلقي)، ويقوم هذا الاندماج على الفهم الصريح الواضح لأحكام كل منهما المسبقة أو تحيزاته الأولية. ومن الأشياء الجوهرية هنا أيضا انصهار وجهات النظر أو العوالم المحيطة بموضوع معين، في وحدة مفترضة سلفا بين اللغة والتفكير وتُدرك من خلال الحوار وكذلك من خلال طرح الأسئلة والإجابة عنها(٧٨).

رفض جادامر الكثير من أفكار كانط حول الجمال، فأشار مثلا إلى أن الجميل لا يمكن أن يستمد ولا أن يبرهن عليه من خلال مبدأ شامل أو عام. كما أن قضايا التذوق في رأيه لا يمكن الحديث عنها من خلال مفاهيم الحجة والبرهان، والقول بوجود ذوق عام قول يفقد الذوق طبيعته الجوهرية.

والذوق أو التذوق - في رأي جادامر - ليس نوعا من التفضيل الخاص الذي يصدر قراراته على هيئة أحكام جمالية، بل هو معيار أمبيريقي فائق يكون في حالة خاصة من النشاط.

يتمثل إسهام كانط الأساسي - كما أشار جادامر - في أنه استطاع أن يرى أن التذوق الجمالي ليس مسألة ذاتية محضة، لكنه أمر له مصداقيته العامة بين الناس. وثانيا: في أنه وجه الأنظار إلى أن هذا الذوق أو التذوق الجمالي لا ينشأ عن تصور، أو مفهوم خاص بالفهم بل عن اللعب الحر للخيال. وثالثا: في قوله إن القدرة على اللعب الخيالي الحر هي خاصية مميزة للعبقرية الفنية. وعند هذه النقاط تلتقي فلسفة الفن عند كانط مع علم الجمال لديه. والذوق لدى كانط ليس ملكة إنتاجية بل ملكة نقدية، وبينما يكون الجمال الطبيعي شيئا جميلا، فإن الجمال الفني هو «تمثيل جميل لهذا الشيء الجميل» والمهمة الأساسية للعبقري هي أن يبدع هذه التمثيلات الجميلة، والعلاقة بين التذوق والإبداع، في رأيه، تحدث بشكل اعتباطي أو عن طريق المصادفة [٧٩].

وعلى العكس من ذلك يكون الأمر لدى جادامر، فهو يقول إن النظرة الفاحصة لمفهوم العبقرية تكشف عن علاقة وثيقة بين التذوق والإبداع.

فالإبداع - الذي هو نتاج العبقرية - لا يمكن - في رأيه - أن ينفصل عن العبقرية المشاركة الأخرى الخاصة بالشخص الذي يعايش هذا النتاج أيضا. مما يعني أن تذوق العمل الفني يتطلب أيضا نشاطا خياليا من جانب المتلقي، وبشكل مماثل لذلك النشاط الذي قام به المبدع أولا من أجل إبداع عمله. فعقل الفنان وعقل المتلقي ينبغي أن يشتركا على نحو تبادلي في النشاط الإبداعي.

إن هذا يعني أن الحكم الجمالي والإنتاج الفني ينبغي أن يسيرا جنبا إلى جنب، فإبداع الفنان يحتاج إلى جمهور المتلقين، كما أنه يزود المتلقين «بالخبرة التي تشبع - أفضل من غيرها - النموذج الخاص بالبهجة الحرة» و «المنزهة عن الهوى» لديهم.

ويربط جادامر بين الفن (إبداعا وتذوقا) واللعب، ويقول إن اللعب نشاط منزه عن الغرض فعلا، لكنه ليس نشاطا غير هادف، فهو نشاط ذو بنية أو تركيبة

خاصة، كما أن له قواعده وأهدافه الخاصة أيضا. إنه نوع من اللعب الجاد والمتعة، وخاصة عندما ننظر إليه من داخله لا من خارجه، خاصة عندما تكون القيمة الخاصة بالنسبة للعبة كرة القدم ممثلة في الاستمتاع باللعبة ذاتها أكثر من الاهتمام بتسجيل الأهداف، والفن نوع من اللعب في رأي جادامر، لعبة يشترك فيها الفنان والمتلقي، وتحتاج إلى مهارات خاصة من كل منهما. وأكبر التحديات التي يواجهها المتلقي، هو أن يكتشف أو يتبين المعنى (الهدف) الموجود في العمل الفني، وهذا المعنى ليس معنى يمكن تصوره عقليا، ثم التعبير عنه من خلال اللغة، لكنه، بدلا من ذلك، معنى رمزي. ويتمثل التحدي الكبير الذي يطرحه الفنان على المتلقي في ضرورة أن يشترك معه ـ هذا المتلقي ـ في لعب إبداعي حر بالصور، فمن خلال هذا اللعب يتم إدراك تحقق الذات المتمثلة في العمل على نحو رمزي، وهي ذات ليست خاصة بالمتلقي وحده، أو المبدع وحده، بل بالإنسان بشكل عام. وهنا يقترب جادامر كثيرا من فكرة الذوق العام، أو الفهم المشترك كما طرحها كانت، على الرغم من انتقاده لها في البداية (٨٠).

٣ ـ الفينومينولوجيا وعلم النفس

توجد في مجال علم النفس، دراسات عدة، اتخذت وجهة من النظر قريبة من الفلسفة الفينو مينولوجية، أو بالأحرى تدور في فلكها إلى حد كبير. ومن بين هذه الدراسات نجد ما قدمه إدوارد بوالو، وتيودور لبس، وموريتز جايجر في أوائل القرن العشرين. أما عند نهاياته فنجد مارتن لنداور خاصة في دراساته للتذوق وللشخصية الجمالية. وتشيكزنتيهالي وروبنسون في دراستهما للتذوق والإبداع. وجيورجي، وأناستوس، وموراي في دراستهم للخيال والصور العقلية، ورولوماي في دراسة للإبداع من منظور وجودي فينومينولوجي. وبشكل عام يتفق هؤلاء العلماء على عدد من القضايا والنتائج التي تتفق بدورها مع ما طرحته الفلسفة الفينومينولوجية بشكل عام، والتي منها مثلا القول:

١ـ إنه ينبغي الذهاب إلى ما وراء تلك القسمة الثنائية الخاصة بالذات والموضوع. وذلك من أجل الالتقاط للخبرة الإنسانية في تجلياتها الكلية، وعلى الرغم من صعوبة هذا الأمر، فإنه يعني أيضا أن الخبرة الفنية هي الأساس الذي يتجلى من خلاله اندماج الإنسان على نحو مباشر في العمل الفني.

٢- إن الخبرة الفنية هي تيار متصل حي من الوعي يمر على نحو مستمر ومتصل عبر التفكير والعقل، وإن هذا التيار ينبغي ألا يختلط مع فكرة الوقائع الاستثنائية أو التأمل العقلي. وما يتم تأكيده هنا ليس الوجود في ذاته، وفي حالة وجوده المحدد فقط، ولكن أيضا الوجود في حالة صيرورته أو تغيره الدائم.

٣- إن النشاط الخاص بالحياة، خلال الإبداع والتذوق يتحرك في اتجاه معين، يفترض أنه الاتجاه الخاص بالتكامل الأعظم للشخصية، والتحقق الأكبر أو الأقصى لها.

٤- يترتب على ذلك أن تعطي أهمية كبيرة للجانب القصدي Intentional من الخبرة الفنية في الدراسات الوجودية والفينومينولوجية للتذوق الفني، وكذلك للدراسات السيكولوجية المتأثرة بها.

٥- وأخيرا فإن الوجود الفردي، أو وجود الفرد الخاص، هو القاعدة غير القابلة للاختزال في الدراسات الوجودية الفينومينولوجية، وهنا تعطى أهمية كبرى للجوانب الذاتية من الخبرة، ويُطبق أي تقدم، في أي نظرية، على الفرد على نحو خاص. ولذلك فإن الاندماج الإنساني في العمل الفني خلال خبرة التذوق، يحسن الاقتراب منه، على نحو مباشر، من خلال ذلك المنظور الخاص بالفرد[٨١].

ومازال تأثير هذه الأفكار يعلو ويتصاعد داخل مجال الدراسات النفسية للفن، ويبدو لنا أن هذا الأمر، في جوهره كذلك، بمنزلة رد الفعل الحساس المضاد، إذا استخدمنا مصطلحات الفنان التكعيبي فرديناند ليجيه تجاه تلك النزعات الكمية (التي تؤكد الضبط المنهجي والمعالجات الإحصائية على حساب خصوبة الظاهرة الفنية)، والتعميمية (والتي تهتم بالعينات الكبيرة للوصول إلى تعميمات عن السلوك الإنساني عامة على حساب التفرد والخصوصية المميزة للفنان والظاهرة الفنية)، والتجزيئية (التي اهتمت بالتفاصيل والجزئيات على حساب الكليات وعمليات التكامل في العمل الفني وفي الإدراك له)، وهي النزعات التي سادت الدراسات النفسية للظواهر الفنية وغير الفنية، إلى حد كبير، وما زالت تسودها حتى الآن.

3

نظرية التحليل النفسي والتفضيل الجمالي

مقدمة

ربما كانت هذه النظرية هي النظرية النفسية الأكثر تأثيرا في مجالات الفنون والنقد، وقد كان تأثيرها المبكر في السريالية واضحا لدرجة أن ناقدا مثل هربرت ريد يقول «إنني أشك في أن السريالية كان يمكن أن توجد في صورتها الراهنة لولا سيجموند فرويد، فهو المؤسس الحقيقي للمدرسة، فكما يجد فرويد مفتاحا لتشابكات الحياة وتعقيداتها في مادة الأحلام، فكذلك يجد الفنان السريالي خير إلهام له في المجال نفسه، إنه لا يقدم مجرد ترجمة مصورة لأحلامه، بل إن هدفه هو استخدام أي وسيلة ممكنة تمكنه من النفاذ إلى محتويات اللاشعور المكبوتة، ثم يخرج هذه العناصر حسبما يتراءى له بالصور الأقرب إلى الوعي، وأيضا بالعناصر الشكلية الخاصة بأنماط الفن المعروفة»[١].

كذلك كان لظهور أفكار يونج عن اللاشعور الجمعي والنماذج الأولية[٢] ودراساته عن الأساطير والديانات وفنون الشعوب البدائية



«كي نتعلم من فرويد، ينبغي أن نتسلح بحس نقدي»

«فتجنشتاين»

آثارها في كتابات فلاسفة أمثال سوزان لانجر، وعلماء أنثروبولوجيا أمثال ليفي ستروس، ونقاد أدب أمثال هربرت ريد وجاستون باشلار ونورثروب فراي وغيرهم.

أما في مرحلة تالية من تاريخ التحليل النفسي فقد كانت لأفكار المحللين الذين ينتمون إلى علم نفس الأنا Ego psychology، ثم ما يسمى بنظرية «العلاقة بالموضوع» Object Relation وأيضا جاك لاكان ودراساته حول العلاقة بين اللغة واللاشعور، وفكرة النظرة المحدقة The Gaze، ومرحلة المرآة، وغيرها، أكبر الأثر في ظهور نظريات جديدة في مجال الفنون والتذوق، ومنها على سبيل المثال لا الحصر، بعض النظريات الجديدة في مجال الخبرة السينمائية، وكما تجلت على نحو واضح لدى كريستيان ميتز C.Mitz مثلا، وكما سنعرض له في الفصل الثاني عشر من هذا الكتاب.

وتأثير التحليل النفسي في السريالية ـ مثلا ـ واضح في حديث الفنانين، والكتاب السرياليين، عن الكتابة التلقائية أو الأوتوماتية[٣] وفي اهتمامهم بتسجيل صور الأحلام، وفي اهتمامهم كذلك بحالات الهذيان والتداعي الحر والهلاوس والجنون. كما أن هذا التأثير واضح أيضا في عديد من النظريات الأدبية والنقدية المعاصرة كما سبق أن ذكرنا.

إن مثل هذا التأثير يثير الدهشة فعلا خاصة إذا عرفنا أن فرويد نفسه لم يكتب بشكل مكثف ـ ولم يطور نظرية منتظمة كذلك ـ حول الفن إبداعا أو تذوقا.

لقد كانت هناك اهتمامات معينة لدى فرويد بالفن وبالفنانين المعاصرين له، لكنه استخف بمحاولات الفنانين الخاصة لفهم اللاشعور، هذا رغم ما أكده جلين ويلسون G. Wilson بعد ذلك من أن العديد من أفكار فرويد، وكذلك يونج، خاصة ما يتعلق منها بعقدة أوديب واللاشعور (فرويد) والأنماط الأولية (يونج)، هي أفكار مستمدة من كتابات وأعمال المؤلف الموسيقي الألماني الشهير فاجنر، بل يصل الأمر بويلسون إلى اعتبار فاجنر الأب الحقيقي للتحليل النفسي[٤].

أكد فرويد في تفسيره للإدراك، أو التذوق في مجال الفنون، على أن مصادر المتعة التي يحصل عليها المتلقي للعمل إنما تكمن في اللاشعور، فالفن في رأيه يقدم للمتلقي an incentive bonus أي حافزا إضافيا، بمعنى أنه

يسمح لمتلقيه بالاستمتاع بمادة قد تكون مهددة للأنا أو ضارة بها، لو قدمت بشكل آخر أكثر مباشرة، وأن المرء يكون كذلك غير واع بمصادر المتعة، وأسبابها التي يحصل عليها من تلقيه، أو تأمله للعمل الفني (٥).

ويصعب أن نحيط، بطبيعة الحال، بكل النظريات والمفاهيم والدراسات التي تنتمي إلى مجال التحليل النفسي في هذا الكتاب، كل ما سنقوم به هو أن نشير إلى بعض الأفكار الأساسية للمؤسس الأول لهذه المدرسة، ثم نشير، بعد ذلك، إلى بعض الارتقاءات التي حدثت في هذه الأفكار لدى بعض تلاميذه ومريديه، خاصة ما يتعلق منها بشكل مباشر، أو غير مباشر، بموضوع التفضيل الجمالي والتذوق الفني.

الجدير ذكره، أولا، أنه لم يكن هناك فصل حاسم لدى فرويد ذاته بين موضوع الإبداع وموضوع التلقي أو التذوق، فقد تعامل معهما في كثير من الحالات، كما يشير عديد من الباحثين، كما لو كانا موضوعا واحدا، أو جانبين لعملية واحدة.

وقد كان هناك افتراض لديه أيضا بأن عملية التلقي للعمل الفني تماثل بدرجة كبيرة عملية الإبداع له. وقد ناقش فرويد من خلال العديد من المصطلحات الدينامية(٦) حياة وأعمال العديد من المؤلفين والفنانين أمثال شكسبير ودستويفسكي وأبسن وليوناردو دافنشي وميكل أنجلو وجوته وهوميروس وبلزاك وغيرهم، كما أنه استخدم المسرحيات، والأساطير، والحكايات الخرافية، والملاحم الإغريقية، كأمثلة موضحة لأفكاره.

يحتل اللاشعور مكانة محورية في هذا المنحى التحليلي النفسي. واللاشعور هو وحدة أو هوية دينامية تحوي بداخلها الاندفاعات الغريزية، وتحوي كذلك الرغبات، والذكريات، والصور العقلية والأمنيات المكبوتة والمحرمة وغير الواقعية، وهو مصدر أساسي للإبداع ولتذوق الفنون بشكل عام في ضوء ما تراه هذه النظرية.

ولا تعد القدرات الإبداعية والخصائص المرتبطة بالعمل الفني من الأمور الكافية للإبداع أو التذوق، في ضوء هذا المنحى، وذلك لأن الديناميات (العمليات) السيكولوجية المكونة للفرد هي الأكثر أهمية في الإبداع والتذوق على كل حال، هناك سلسلة ذات ثلاث مراحل تلخص لنا التطورات المهمة في نظرية التحليل من حيث اهتمامها بالفنون، نجملها فيما يلي:



١- المرحلة الأولى: فرويد وعلاقة التذوق بالإبداع

وتبدأ هذه المرحلة بدراسات فرويد حول الهستيريا فيما بين العامين ١٨٩٤ و١٨٩٥، ثم كتابه الشهير عن تفسير الأحلام العام (١٩٠٠ - ١٩٠١)، وخلال تلك الدراسات المبكرة أكد فرويد أهمية اللاشعور، وطور أفكاره الخاصة حول الكبت والصراع العقلي والطرح والإسقاط (٧) وغيرها.

كما قدم نموذجا تخطيطيا عاما للعقل (انظر شرحا لبعض هذه المفاهيم في هوامش هذا الفصل في نهاية هذا الكتاب.

وخلال تلك المرحلة المبكرة من التحليل النفسي نظر فرويد، كذلك، إلى الشكل الفني، مهما كانت درجة إتقانه، باعتباره قناعا لمبدأ اللذة، أي لمحتوى مستمد أصلا من رغبات ذات طبيعة محرمة، جنسيا كانت، أو عدوانية.

وقد أشار فرويد في كتاباته، عموما، إلى أن الخبرة الفنية تتيح الفرصة، فعلا، للتخييلات البدائية الخاصة بإشباع الرغبة لأن تهرب أو تروغ - على نحو جزئي أو مؤقت على الأقل - من الكبت، ومن ثم تستطيع أن تحقق إشباعا رمزيا خياليا معينا.

وقد نظر فرويد، كذلك، إلى الإبداع والتذوق على أنهما متناظران ومتماثلان، على نحو جوهري، وذلك لأنه اعتقد أن متعة التلقي للعمل الفني هي متعة تماثل متعة الإبداع، لأنها تستمد، في العادة، من عملية التحرر من تلك القيود الخاصة بالكبت اللاشعوري (٨).

إن الفنان أو الكاتب، في رأي فرويد، يتميزان بمرونة خاصة في التعامل مع الكبت، والفنان من خلال تكوينه لعالم خيالي يفعل نفس ما يفعله الطفل وهو يلعب، والراشد وهو يحلم (٩).

وقد أشار فرويد في بعض دراساته إلى أن ما يهدف إليه الفنان، هو أن يوقظ بداخلنا تلك الحالة العقلية نفسها، التي كانت موجودة لديه، وتدفعه نحو الإبداع (١٠).

وقد رأى فرويد في الفن وسيلة لتحقيق الرغبات في الخيال، تلك الرغبات التي أحبطها الواقع إما بالعوائق الطبيعية، إما بالمثبطات الأخلاقية. فالفن إذن، في رأيه، نوع من الحفاظ على الحياة، والفنان إنسان يبتعد عن الواقع، لأنه لا يستطيع أن يتخلى عن إشباع غرائزه التي تتطلب الإشباع، وهو

يترك الفرصة لرغباته الشبقية أن تعلب دورا كبيرا في عمليات التخييل، وهو يجد طريقة ثانية إلى الواقع، عائدا من عالم الخيال، بأن يستفيد من بعض المواهب الخاصة في تعديل تخييلاته إلى حقائق من نوع جديد، تُقوّم بواسطة الآخرين على أنها انعكاسات ثرية للواقع (١١).

وهكذا فإن الفنان في رأي فرويد يصبح، بطريقة ما، هو البطل، والملك، والمبدع، والعاشق المحبوب الذي يرغب في أن يكونه، دون أن يتبع مسار الكدح الشاق الطويل الخاص بإحداث تغييرات في العالم الخارجي لتحقيق هذه الرغبات.

الفنان المبدع، في رأي فرويد، هو إنسان محبط في الواقع لأنه يريد الثروة والقوة والشرف والحب، لكنه تنقصه الوسائل لتحقيق هذه الإشباعات، ومن ثم فهو يلجأ إلى التسامي بها. وتحقيقها خياليا ومن خلال قوة تأثيراته في المتلقين لفنه يحصل الفنان على بعض هذه الإشباعات أو كلها (١٢).

وتعتمد مقاربة فرويد التحليلية النفسية للفنون على عديد من المفاهيم الخاصة بالآليات أو الميكانزمات الدفاعية. ومنها على سبيل المثال لا الحصر: الكبت، التسامي، النكوص، التناقض الوجداني وأيضا آليات الحلم وبشكل خاص التفكيك، والتكثيف، وقد ساوى فرويد كثيرا بين فهمه للإبداع الفني، أو الأدبي، وبين تصوراته الخاصة حول الأمراض النفسية (١٣).

كذلك أكد فرويد أهمية عملية التواصل مع الآخرين، وذلك لأن قيمة الخبرة الجمالية للمتلقي والفنان إنما تأتي من خلال عملية التوحد، لكنه لم يقل إن المحتوى الكامن النوعي أو الخاص بعمل الفنان ينبغي أن يتردد صداه، كما هو، أو على نحو مرآوي، أو يُكشف، أو يعاد كشفه، كما هو، من خلال المتلقين، بل أشار بدلا من ذلك، إلى أن عملية التوحد هي عملية تتم في إطار تلك العملية العامة الخاصة بهذا الإنكار المراوغ أو الهروب الرمزي من الرقيب اليقظ، وذلك من خلال إشباع الرغبات في الخيال (أو من خلال عمليات التخييل/ أو أحلام اليقظة) وعملية الهروب المؤقت هذه هي جوهر الخبرة الجمالية سواء لدى المبدع أو لدى المتلقي. وقد اعتبر فرويد المحتوى الغريزي جوهر الإنتاج الفني وجوهر عملية التلقي أيضا، وقال إن إتقان الشكل الفني وتفصيله من خلال «المواهب الخاصة» للفنان هو ما يجعل من الممكن حدوث تسوية، أو حل وسط بين المتعة الخيالية

والواقع الموضوعي. وهذه التسوية هي التي تضع الأسس القوية لعمليات التواصل ـ بعد ذلك ـ مع الآخرين.

ومنذ وقت مبكر (١٩٠٨) تتبع فرويد الآثار المتصلة للعب الأطفال الخيالي، خلال أحلام اليقظة والتخييل، ووصولا بها إلى عمل الفنان، وخاصة الكاتب هنا، وربط بين النكات والأحلام.

ومن ثم فقد قال إن «**كل طفل وهو يلعب يسلك مثل الكاتب المبدع، وذلك لأنه يخلق عالما خاصا به، أو أنه يعيد تنظيم الأشياء الخاصة بعالمه بطريقة جديدة، تحقق له المتعة أو السرور**» (١٤).

وعدم واقعية عالم الكتاب الخيالي له آثاره المهمة تماما في تكنيك فنه ـ كما أشار فرويد ـ وذلك لأن العديد من الأشياء ـ إذا كانت واقعية ـ لا يمكنها أن تمنح أو تحقق أي متعة، لكنها إذا حدثت من خلال اللعب الخاص بالتخييل، فإنها تحقق المتعة أو السرور. والكثير من مصادر الإثارة التي يمكن أن تكون في الواقع مسببة للضيق والقلق، يمكنها أن تصبح مصدرا للسرور لدى المستمعين والمشاهدين عندما تتحول إلى أعمال فنية يلعب التخييل دورا كبيرا في تذوقها أو تلقيها.

إن ما يثير الاهتمام هنا هو تأكيد فرويد على جدة وقيمة عمل الفنان/ الطفل وقيمة عالمهما الإيهامي والخيالي كذلك. وقد مهد فرويد ـ من خلال ذلك الطريق ـ أمام وينيكوت، وغيره من الكتاب والفنانين المحدثين الذين فصلوا القول حول طبيعة النشاط الفني باعتباره مستمدا من نشاط اللعب لدى الأطفال، ومن ذكريات الطفولة وخبراتها الفريدة والخاصة والمتسمة بالحيوية والتلقائية.

ومن الواضح أن فكرة فرويد حول وضع الفنان أو الطفل للأشياء معا بطريقة جديدة فكرة لها ملاءمتها أو مناسبتها أيضا بالنسبة لخبرة المتلقين للعمل الفني، هؤلاء الذين قد تمثل هذه التنظيمات الجديدة ـ بالنسبة لهم ـ منزلة الحقائق الجديدة والصور عالية القيمة التي يندمج (أو ينصهر) فيها الواقع الداخلي والواقع الخارجي.

يقول فرويد في مقال بعنوان «الكتاب المبدعون وأحلام اليقظة» «**نحن الناس العاديين عندما نشعر بالملل أو الضجر، ونقف في مواجهة أحلام يقظة الفنان التي تحولت إلى شعر أو دراما، نشعر بمتعة شديدة، وتمثل العناصر الشكلية في العمل الفني، بالنسبة**

لنا، هبة، أو وسيلة تحفيز إضافية»، وهي تقدم لنا من أجل الإطلاق، أو التنفيس، عن المتع الأخرى الأعظم التي تنشأ عن المصادر السيكولوجية الأعمق ويقول كذلك «إن كل المتع الجمالية، في رأيي، التي يقدمها الكاتب المبدع لنا لها طبيعة تماثل طبيعة المتعة التمهيدية التي من هذا النوع لدينا، واستمتاعنا الحقيقي بالعمل الخيالي، إنما ينشأ عن ذلك التحرر من التوترات الموجودة في عقولنا. وقد يكون الأمر كذلك لأن قدرا ليس بالهين من هذا الأثر إنما يرجع إلى تمكين الفنان لنا، من خلال ذلك، من الاستمتاع بأحلام يقظتنا الخاصة، دون ندم شخصي، أو شعور ما بالعار، أو الخجل» [(١٥)].

الفن إذن وسيلة للاستمتاع بموضوعات وخبرات عند مستوى التخييل يصعب الاستمتاع بها عند مستوى الواقع، نتيجة لأسباب أخلاقية أو مادية عدة ومتنوعة، وهو كذلك، وسيلة للاستمتاع دون شعور بالخوف أو الذنب أو التهديد للذات كما يحدث عندما يتم تحقيق مثل هذه المتع أو الخبرات أو إشباعها في ظل هذه الظروف في الواقع، خارج عالم الفن.

سر الابتسامة الغامضة

استأثرت ابتسامة «الموناليزا» الغامضة باهتمام العديد من الفنانين والباحثين منذ أن رسمها ليوناردو دافنشي العام ١٥١٩ حتى الآن. وقد وجد البعض تشابها بين وجهها ووجه دافنشي نفسه، وحاول أن يدلل على هذا التشابه من خلال بعض المعالجات الحديثة بالكمبيوتر. أما البعض الآخر فقال إن ابتسامتها تعود إلى وجود شلل في أحد أعصاب وجهها، وحاول البعض الثالث أن يزيحها عن صدارتها بين اللوحات العالمية، فأضاف إليها شاربا (كما فعل الفنان مارسيل دوشامب)، أو قام بنسخ ثلاثين صورة مصغرة منها ووضعها في لوحة واحدة (كما فعل أندي وارهول) وظلت هذه الابتسامة تحير الجميع، وكان من بين من حيرتهم سيجموند فرويد نفسه، فخصص كتابا كاملا عن صاحبها، وكرس جانبا كبيرا من هذا الكتاب لتفسير سر هذه الابتسامة التي تظهر في هذه اللوحة وفي لوحات أخرى لهذا الفنان نفسه [انظر اللوحة (٢) في ملحق اللوحات].

وقد وجهت انتقادات عدة ومريرة إلى هذه الدراسة: بعضها ركز على اعتماد فرويد على معلومات خاطئة من طفولة دافنشي وحياته المبكرة، وبعضها الآخر اهتم بالتفسيرات القاصرة لدى فرويد لموضوع الطيران



والطيور باعتباره رمزا جنسيا، في حين أنه قد يرتبط بالطموح والرغبة في العلو والتفوق، والبعض الثالث أشار إلى النقص الواضح في المعلومات حول شخصية دافنشي، والذي أقام عليها فرويد هذا البناء الشاهق ضعيف الأساس (١٦).

أما انتقادات أخرى، فأشارت إلى ذلك الاهتمام الخاص الذي أولاه فرويد لمظاهر النقص في أعمال دافنشي، في حين أنه أهمل مظاهر الاكتمال والإنجاز الواضحة في هذه الأعمال: لقد اهتم بابتسامة الموناليزا، لكنه لم يهتم بكيفية جلوسها وكيفية وضعها ليديها في في مقابل خلفية من الصخور، ولم يتحدث فرويد عن الشكل الخاص في لوحة «العذراء ويسوع الطفل والقديسة آن» أو التوازن الخاص بالأشكال الموجودة بها، ولم يهتم فرويد، كذلك، بأعمال دافنشي المكتملة التي رسم فيها الحيوانات والنباتات والزهور، ولا بدراساته عن العمارة والنحت والهندسة، ولذلك هناك كثير من الثغرات وعمليات الحذف والتشويه في قصة فرويد التي حاول أن يجعلها متماسكة(١٧).

يهمنا هنا الإشارة إلى ما قاله فرويد عن «العذراء ويسوع الطفل والقديسة آن»، فهذه اللوحة [انظر اللوحة (٣) في ملحق اللوحات] تمثل في رأيه تركيبا خاصا من طفولة دافنشي كما يمكن تفسيرها في ضوء بعض الانطباعات حول شخصية هذا الفنان. في هذه اللوحة توجد هذه الابتسامة الساحرة والمحيرة التي تميز المرأتين في اللوحة، وتشير الشواهد ـ كما يشير فرويد ـ إلى أن هذا الفنان قد أصبح مأسورا بفعل هذه الابتسامة، خاصة عندما جلست صاحبتها أمامه لأول مرة، كموديل للوحته الشهيرة الأخرى (الموناليزا)، وبحيث كرر هذه الابتسامة في لوحات أخرى له بعد ذلك.

وقد افترض فرويد أنه عندما وقع دافنشي في أسر هذه الابتسامة لأول مرة، فإنها أيقظت بداخله شيئا ما كان كامنا في عقله منذ وقت بعيد، وربما كان هذا الشيء هو ذكرى من ذكريات طفولته المبكرة، خاصة خلال تلك العلاقات الحميمة مع أمه أو بديلة الأم (زوجة الأب)، وقد حوّل هذه الابتسامة ـ حين أُوقِظَت بداخله ـ إلى وجهي المرأتين في لوحة «العذراء والطفل يسوع والقديسة آن» سالفة الذكر، مما يدل على احتفائه وتبجيله وولعه المستمر بالأمومة (١٨).

وقد استدل فرويد على أن الطفل الموجود في اللوحة هو ليوناردو دافنشي نفسه، وأن المرأتين هما تكرار لصورة أمه، التي ربما كانت تمتلك مثل هذه الابتسامة الساحرة الغامضة ... وذكر فرويد كذلك أن طفولة هذا الفنان كانت تتميز بأمور تماثل ما تحتوي عليه هذه اللوحة، فقد كانت هناك امرأتان تقومان بدور الأم في حياته: أمه الأصلية وأمه البديلة (أي زوجة أبيه). وقد أبعد هذا الفنان عن أمه الأصلية في طفولته، عندما كان عمره ما بين الثالثة والخامسة، ثم عاش مع زوجة أبيه، التي كانت أيضا شديدة الحنو عليه، ويبدو أن هذا الفنان، كما أشار فرويد، قد استخدم الابتسامة الراضية الأقرب إلى السعادة- الخاصة بالقديسة آن ـ كي ينكر، أو يقلل من تأثير، أو يخفي، أو يحجب، شعور الحسد الذي لابد أن الأم الأصلية التعسة قد شعرت به، عندما وجدت نفسها مضطرة إلى أن تترك ابنها، وزوجها، لمنافستها الأخرى. إن هذا الوضع الخاص بوجود «اثنتين من الأمهات»، لا أما واحدة، هو ما أدى بدافنشي، كما يشير فرويد، إلى مضاعفة معنى الابتسامة في هذه اللوحة، فهما بمنزلة الوعد بالرقة اللانهائية، وفي الوقت نفسه التهديد القائم بالشر والعقاب [١٩].

إنهما ـ هاتان الابتسامتان ـ تعبران، في ضوء نظريته، عن غرائز الحياة وغرائز الموت، حالات من الإشباع وحالات من الحرمان، وستردد الفكرة الخاصة بالتجدد أو الانبعاث للذكريات القديمة في العمل الفني لدى باحثين آخرين بعده، كما أن الفكرة الخاصة المطروحة هنا والخاصة بالعمل الفني باعتباره يجمع بين الشيء ونقيضه (ابتسامة الرضا وابتسامة الحسد) في مركب متكامل، هي فكرة ستتردد أصداؤها في دراسات ونظريات أخرى تالية، خاصة لدى أصحاب مدرسة علم نفس الأنا، وأصحاب نظريات العلاقة بالموضوع، كما سنعرض لهم لاحقا.

لم يقم كل المحللين النفسيين بعد فرويد بالمساواة بين الإبداع والتذوق ـ كما فعل هو نفسه ـ في كل الجوانب، لكنهم كانوا ـ كما كان فرويد ـ أقل ميلا إلى التمييز بين هاتين العمليتين أو إبراز الفروق بينهما.

وقد أعطت النظريات الجمالية المتأثرة أساسا بالتحليل النفسي الكلاسيكي اهتماما كبيرا للدور الخاص بمبدأ اللذة والإشباع الرمزي للرغبات الغريزية البدائية، أما النظريات التالية فقد اهتمت أكثر بالنشاطات

المستقلة للأنا الواقعية، وكذلك أشكال الإشباع المتضمنة في هذه النشاطات. وقد ذكر فرويد نفسه أن اللذة تستمد من النشاط السيكولوجي الخاص نفسه الذي يقوم به الإنسان، ولكن الأمر احتاج إلى أن يجيء علماء نفس الأنا»، Ego Psychologist ـ أمثال آنا فرويد A. Frued (ابنته) وهانز هارتمان H. Hartman وإرنست كريس E. Kris ورودلف لوفنشتاين R. Lovenstein وغيرهم ـ كي يولوا هذه النشاطات ما تستحقه من اهتمام.

وهذا يقودنا نحو المرحلة الثانية من تاريخ الدراسات التحليلية النفسية المهتمة بالخبرة الجمالية.

٢ـ المرحلة الثانية: علم نفس الأنا

مع ارتقاء علم نفس الأنا، تغيرت وجهة النظر حول الفن داخل مجال التحليل النفسي، ونُظر إلى إتقان العمل الفني باعتباره يمثل نشاطا مستقلا للأنا، ومن ثم أصبح ينظر إلى العمل الفني على أنه يُنتج ـ بشكل أو بآخر ـ على نحو مستقل عن الطاقة الغريزية أو الدافعية البدائية [٢٠]. وأصبح الاهتمام الأكبر موجها نحو العمليات الخاصة بمبدأ الواقع الاجتماعي الذي تقوم الأنا فيها بدور كبير، أكثر منه موجها نحو اكتشاف العمليات الخاصة بمبدأ اللذة الغريزي المندفع بشكل جامح (كما كانت الحال لدى فرويد).

ومن أشهر الباحثين الذين ينتمون إلى هذا الاتجاه نجد إرنست كريس، وقد قدم رؤية مفصلة حول الخبرة الجمالية من خلال عملية دائرية تشتمل على ثلاث مراحل هي: التعرف على العمل الفني، ثم التوحد معه، ثم التوحد مع الطريقة التي أُنتج من خلالها هذا العمل الفني. فكي نمارس الخبرة ينبغي أن نقوم بتغيير أدوارنا «إننا نبدأ هذه الخبرة باعتبارنا جزءا من العالم الذي أبدعه الفنان، ثم ننتهي ونحن مبدعون مشاركون لهذا الفنان، فنحن نوحد أنفسنا معه» [٢١].

وقد أكد كريس خلال طرحه لأفكاره تلك العلاقة الوثيقة بين النشاط الجمالي، والاستجابة الجمالية، وربط هذه العلاقة بمشكلة الشكل والمضمون، وقال إنه يرغب في تطوير تصور خاص حول الفن باعتباره عملية تواصل وإعادة إبداع يلعب فيها الغموض دورا مركزيا، وإن الإبداع الفني يوجه نحو المتلقي، وإن هذا التعبير الذاتي يكون جماليا فقط عندما يتم توصيله إلى



الآخرين [٢٢]. وهذا يعني، أن العملية الإبداعية تكتسب خصائصها الجمالية المرجوة من خلال إعادة إبداع المتلقي لها. فما هو مشترك بين الفنان والمتلقي هو الخبرة الجمالية ذاتها، وليس المحتوى الخاص بالعمل الفني الموجود سلفا، فعملية التخاطب، أو التواصل، أو التفاعل بين المبدع والمتلقي لا تكمن في نوايا الفنان أو مقاصده، أو دوافعه ولا في نوايا المتلقي، أو مقاصده، أو دوافعه — كما كان يقول فرويد ـ بقدر ما تكمن في عملية إعادة الإبداع التالية التي يقوم بها المتلقي.

ومن أجل أن يحدث هذا التواصل الحميم بين المبدع والمتلقي (أو الآخر المبدع)، ليس من الضروري أن يتخلق داخل المتلقي ـ في أثناء الاستجابة الجمالية ـ ما كان موجودا بالضبط لدى الفنان في أثناء عملية الإبداع، كما أن المعلومات الخاصة حول الفنان، وأهدافه، أو دوافعه، قد لا تكون أمرا ضروريا لحدوث الخبرة الجمالية المكتملة، إن ما يهم هنا هو ما يعطيه العمل الفني لنا، أو يستثيره بداخلنا، ومن هنا تتعدد التفسيرات للعمل الفني الواحد.

ولذلك قدم كريس تصورا خاصا حول ما أسماه جهد الرمز The potential of Symbol، إنه ذلك الجانب من الرمز الذي ينتج عن تكثيف العديد من المصادر النفسية والخارجية داخل الفنان، والذي يمكنه أن يحدث تأثيرات متعددة في المتلقي أيضا. والعامل الحاسم هنا هو أن الرمز، أي رمز، كي يمتلك جهدا جماليا، ينبغي أن يستثير لدى متلقيه ذلك النشاط الخاص بتلك العملية الأولى، أي عملية الإبداع، إنه ينبغي أن يضعنا في حالة اتصال مع لا شعورنا الخاص.

وهكذا فإن الفن بالنسبة لكريس ـ وكذلك كانت الحال بالنسبة لفرويد ـ يقدم للمتلقي أو يمنحه منطقة آمنة، يمكن، عندها، عبور الحدود، أي حدود اللاشعور والكبت والتهديدات النفسية. وكي نفسر الرمز الجمالي بداخلنا ينبغي عليه أن يجعلنا نندمج في هذا التحول الخاص من العملية الأولية (الغريزية) إلى العملية الثانوية (الاجتماعية). لكن هذه التحولات - فيما بين هاتين العمليتين - قد لا تكون كافية لحدوث متعة جمالية، لذلك أضاف كريس إليهما فكرة «المسافة النفسية» وهي الفكرة المألوفة لدى الفلاسفة وعلماء النفس (وكما ورد ذكرها ببعض التفصيل في الفصل الأول من هذا الكتاب).

ينبغي أن يتفاعل الشكل والمضمون - في رأي كريس - لتكوين مسافة ما، مسافة لا تكون شديدة القرب، وإلا تحول الفن إلى نوع من الدعاية أو البروباجاندا، أو السحر، ولا تكون شديدة البعد أيضا، وإلا أصبح المتلقي غير قادر على المشاركة الفعالة فيه، ومن ثم يصبح أكثر ميلا إلى الانسحاب من عملية التلقي أو القيام بإصدار كلام متعالم شديد التجريدية والذهنية ـ ومن ثم غير ذي صلة وثيقة بالعمل الفني ـ كما يفعل العديد من النقاد حينما يواجهون عملا فنيا لا يستطيعون التفاعل الحميم معه، فيكثرون من حشو كتاباتهم أو أحاديثهم بالمفاهيم والمصطلحات والنظريات التي تدل على عدم الفهم أو عدم التذوق، ومن ثم تكون غير ذات صلة بالموضوع الجمالي الذي يتعرضون بالنقد له [٢٣].

إن الوزن والإيقاع في الشعر، كما يشير كريس، يعطياننا فرصة للابتعاد المؤقت عن أسلوبنا العادي في القراءة، أو الكلام، ومن ثم القيام بعملية انتباه مختلفة ويترتب على ذلك حدوث عملية تلق مختلفة أيضا [٢٤]، وهذه الفكرة شبيهة بما طرحه كوين حول الانزياح في الشعر وكما أشرنا إليه في عدة مواضع من هذا الكتاب.

من المفاهيم المحورية الأخرى في تصور كريس حول الإبداع والتلقي كذلك مفهومه المسمى «النكوص في خدمة الأنا» Regression in the service of the Ego. إنه نكوص يكون بمنزلة التنشيط البدائي لوظائف الأنا، وهو تنشيط يتطلب استرخاء وتحررا خاصا من وظائف هذه الأنا، أي حركة معينة من مبدأ الواقع (الخاص بالأنا)، إلى مبدأ اللذة (الخاص بالـ «هو»)، وقدرا كبيرا من الاقتراب من الـ «هو» الغريزي بتخييلاته الرمزية البدائية غير المقيدة. وهذه الحركة - في رأي كريس ـ شرط لابد منه لأي شكل من أشكال الإبداع أو الخبرة الجمالية. وقد أشار هذا الباحث، كذلك، إلى وجود علاقة قوية بين فنون التصوير والنحت وخبرات الطفولة وحاجاتها، وأن هذه العلاقة لا ينبغي فهمها فقط في ضوء السياق النفسي الجنسي، ولكن أيضا في ضوء المراحل المبكرة لارتقاء الأنا الاجتماعية والواقعية.

إن الفنان - وكذلك المتلقي - ليس سجين القوى النكوصية الموجودة بداخله، فالإبداع الحقيقي يعتمد على مراوحة أو حركة حرة مستمرة بين الإبداع والنقد، ويتجلى ذلك مثلا في رجوع المصور ــ أو المتلقي ــ للخلف

وتأمله لعمله الفني، إنه يكون منتجا وملاحظا لإنتاجه في وقت واحد، مبدعا ومتلقيا في وقت واحد، إنه المتلقي الأول لعمله الفني، أما الجمهور فهو المتلقي الثاني له.

وهكذا فإن استجابة المتلقي تعيد - من خلال نظام عكسي - كما أشار كريس - ومن خلال تباينات، لا حصر لها - بعض جوانب الإبداع التي يمر بها الفنان. لكن هناك فروقا أخرى جدير ذكرها هنا بين الإبداع والتلقي في رأي هذا الباحث، فالإبداع في رأيه عملية فجائية تتم على نحو مباشر، أما التلقي فعملية تدريجية تتم على خطوات، الإبداع حركة اختراقية مفاجئة للخيال، أما التلقي فتغير تدريجي في الاتجاه الخاص بالإدراك أو التذوق ... إن التذوق للعمل الفني يخضع - في رأيه - لتباينات عدة تحددها العوامل الثقافية والاجتماعية، وكذلك الاستعدادات الخاصة بالفرد، ومن ثم فإن خبرة التلقي، رغم تشابهها مع خبرة الإبداع، ليست بالضرورة خبرة متطابقة معها، هذا رغم أنها تكون في جوهرها بمنزلة عملية إعادة لفعل الإبداع ذاته، عملية تتحرك من السلبية إلى الإيجابية، ومن التلقي السلبي إلى الإندماج الإيجابي، فالمتلقي يقبل دعوة الفنان له لمشاركته في إبداعه الخاص، ومن ثم تحدث عملية تواصل سيكولوجي، مكثف خاص مع عمله، وخلال ذلك يصبح الكبت الضار - المتحكم فيه بصرامة - سارا وممتعا، لقد عبَّر آخرون عنه، وجسدوه في عمل خارجي، ومن ثم انتفى التهديد المرتبط به بالنسبة لنا.

تذكرنا هذه الفكرة بأفكار أخرى مماثلة لباحثين آخرين ينتمون إلى أطر نظرية غير التحليل النفسي خلال تفسيرهم لظواهر فنية أخرى ترتبط بعملية التلقي أو التذوق للعمل الفني، ومن ثم، ذلك مثلا ما قدمه جلين ويلسون في كتابه «سيكولوجية فنون الأداء». حول المسرح وأفلام الرعب والكوميديا ... إلخ. حين أشار إلى أن استمتاعنا بالأعمال الفنية، خاصة المسرح والسينما، يعتمد على وجود عاملين أساسيين هما: الشعور بالتهديد ثم الشعور بالأمن. فنحن نشعر بالتهديد والقلق والرعب خلال مشاهدتنا للأعمال الفنية التي تستثير هذه الانفعالات، لكن هذه المشاعر تكون من الدرجة الثانية، أي مشاعر ثانوية، وذلك لأننا نعرف أن الأحداث التي تستصدر هذه الانفعالات لدينا لا تحدث لنا، بل تحدث لآخرين غيرنا، آخرين يوجدون هناك على خشبة المسرح، أو على شاشة السينما، ومن ثم نشعر

بالأمن في الوقت نفسه الذي نشعر فيه بالتهديد، وهو أمن يحل، وتحل معه، المتعة عند نهاية العمل الفني. (وسنتحدث عن هذه الأفكار ببعض التفصيل خلال الفصل الحادي عشر من هذا الكتاب).

تكون خبرة «النكوص في خدمة الأنا» إذن، موجودة خلال الإبداع، وخلال التلقي، في ظل التحكم الصارم والآمن في الوقت ذاته للأنا، تلك الأنا التي أعادت تأكيد وظائفها، فأصبحت مبدعة، أو معيدة للإبداع (خلال خبرة التلقي خاصة). ولا تتطابق خبرة التلقي على نحو تام مع خبرة الإبداع، لكنها دون شك تعود، أو تحاول العودة إلى المصادر اللاشعورية ذاتها الخاصة بالإبداع. إن المتلقي هنا، وعلى نحو تدريجي، يسيطر على الموقف، وقد يحصل على بعض الإثارة أو المتعة في النهاية، وقد يتحرر من التوترات الخاصة به. تلك التوترات التي تنشأ عن وجود حواجز تفصل بين العمليات الشعورية والعمليات اللاشعورية، وهذه الحواجز هي ما يتم تحطيمه خلال عملية الإبداع، وخلال عملية التلقي أيضا.

ميز كريس ـ كما سبق أن ذكرنا ـ بين ثلاث مراحل للاستجابة الجمالية وذلك على النحو التالي: فأولا يتم التعرف على موضوع العمل الفني، إنه يبدو مألوفا نوعا ما ومن ثم يدُمج نسبيا داخل الإطار المعرفي الخاص بالفرد. وفي المرحلة الثانية يصبح موضوع العمل الفني جزءا من الفرد المتلقي له. وهنا يقترب كريس بدرجة كبيرة من نظرية التقمص لدى بوالو، حيث تكتسب الحركات الجسمية أهمية خاصة في الخبرة الجمالية، ورغم أن هذا الباحث اعتقد أن التقمص يمثل جانبا مهما من جوانب الاستجابة الجمالية، وأنه جانب مستقل عن موضوع العمل الفني، فإنه رأى أنه يحدث على نحو خاص كلما كان العمل الذي يتلقاه الفرد أقرب إلى حياة الإنسان الواقعية أو الشخصية.

أما عند المرحلة الثالثة فيتقدم المتلقي من التقمص (أو التوحد) إلى المحاكاة، أي إلى الشعور الواعي نسبيا بكيفية حدوث هذه التأثيرات عليه، إنه يتوحد هنا مع الفنان لا مع العمل الفني فقط، كما كان الأمر خلال المرحلة الثانية، ومن ثم يصبح نشاط التلقي بمثابة الإعادة لنشاط الإبداع ذاته [٢٥].

مرة أخرى نشير إلى فكرة النكوص في خدمة الأنا لدى كريس باعتباره ارتدادا مؤقتا، تُنشَّط خلاله العمليات الأولية الخيالية والحرة والغريزية داخليا في ضوء اهتمامات الأنا الخاصة.

ويرتبط مصطلح النكوص، أو الارتداد في التحليل النفسي بالعودة إلى مراحل مبكرة من النمو السيكولوجي، لكن استخدامه فيما يتعلق بالفنون، خاصة لدي كريس، يرتبط بشكل خاص بالفنانين والمفكرين الذين يستمرون في الإبداع، رغم معاناتهم من اضطرابات عقلية عدة (نيتشه وهولدرلين وسترندبرج مثلا)، وقد ربط كريس الفن بالاحتفالات السحرية البدائية، واعتقد أن التحكم السحري من خلال الإبداع، هو واحد من المحددات اللاشعورية المتكررة في الفنون.

وخلال حديثه عن العلاقة بين الفن والسحر اهتم كريس بشكل خاص بالجنون، أو الاضطراب العقلي، لكنه لم يربط بين الفن والجنون، ولم يعتبر الجنون شرطا أساسيا لظهور الإبداع الفني، كما فعل بعض المفكرين، أو الفنانين. بل لقد دحض كريس هذه العلاقة ونفاها تماما، مؤكدا أن الإبداع حالة تعمل في الاتجاه المضاد للجنون، هذا رغم ما قد تحدثه الأمراض العقلية من اضطرابات في السلوك الخارجي للفنان. وقد قام كريس بدراسة شهيرة حول أحد الفنانين الألمان، أكد من خلالها أن الإبداع الحقيقي لا يكتمل إلا بالتلقي، أو التكامل مع الآخرين، وهو ما كان مفتقدا في الحالة الخاصة بهذا الفنان نتيجة عيشته في عزلته ودون تفاعل حميم مع الوجه الآخر للإبداع، ألا وهو الوجه الخاص بعملية التلقي للإبداع الفني من جانب الآخرين، وكذلك ما تحدثه عمليات التلقي هذه من تأثيرات لا تتكر على أعمال الفنان اللاحقة، بل والحالية أيضا في بعض الأحيان، حين يعمد إلى إجراء بعض التعديلات عليها، وفي ضوء بعض التفاعلات مع الآخرين.

حالة «ميسرشمت»

فرانز زافر ميسرشمت Franz Zaver Messerschmidt نحات نمسوي ـ ألماني ينتمي إلى القرن الثامن عشر، كان فنانا موهوبا حظي بإعجاب النبلاء في بافاريا والنمسا، وفي العام ١٧٦٩ وحينما كان في الثالثة والثلاثين من عمره عين أستاذا مساعدا للنحت في أكاديمية فيينا، وسجلت أول علامة على المرض العقلي لديه بعد ذلك بخمس سنوات، خاصة بعد أن شعر بالإحباط وخيبة الأمل، حين لم يُعيَّن أستاذا لمادة النحت في هذه الأكاديمية.



وقد أقام كريس دراسته هذه، حول هذا الفنان على سلسلة من التماثيل النصفية للذكور أنجزها ميسرشمت في سنواته الأخيرة التي عانى خلالها من فصام البارانويا أو ذهان الشعور بالعظمة .. فخلال تلك السنوات الأخيرة من حياته عاش هذا الفنان معزولا مع أخيه في براتسلافا، ثم بمفرده بعد ذلك، ولأنه كان مشهورا فقد كان العديد من المسافرين والمهتمين بفنه يفدون إليه، لكنه، على كل حال، كان يعتبر إنسانا غريبا وبذيئا، كما كانت نزعته الخاصة نحو العزلة أمرا معروفا تماما لدى الكثيرين من معاصريه (٢٦).

قام كريس الذي كان مؤرخا بارزا للفن، والذي عمل أمين متحف في قسم النحت والفن التطبيقي في متحف تاريخ الفن Kunsthistorisches في فيينا قبل أن يصبح محللا نفسيا معروفا، بتحديد الخصائص المميزة للأعمال الكاملة لهذا الفنان على أنها مستديرة الشكل، مصقولة السطح، متساوية الأبعاد.

لقد كان ميسرشمت مبدعا عبر حياته، ولم يفقد أبدا اتصاله بالتيارات الفنية السائدة في عصره، ووفقا لما يقوله كريس، فإنه قد وصل إلى مستوى مرتفع من الإنجاز الإبداعي والحلول الفنية فيما يتعلق بمشكلات التمثيل في فن النحت، والتي كانت مهمة في الفن الأوروبي المعاصر له. وقد كانت التماثيل النصفية (وعددها ستون تمثالا) التي أنجزها هذا الفنان عبر حياته، ووجدت في الأستديو الخاص به عقب موته، هي مادة التحليل التي أقام كريس عليها دراسته. لقد كانت كل هذه التماثيل، رغم الاختلافات الموجودة بينها، في الشعر والملابس، عبارة عن بورتريهات، أو صور شخصية للفنان. وقد نظر «كريس» إليها على أنها دراسات حول التعبيرات الفراسية Physiognomy الإنسانية الخاصة بشخصيات، أو طباع، أو انفعالات مختلفة، أطلق عليها هذا الفنان أسماء مثل «الرجل الشرير»، أو «الرجل الساذج»، أو «المغفل»، و«الرجل سيء الطباع»، أو «السمج» ... إلخ.

وقد أشار كريس إلى أن العنوان الذي كان يعطى لكل تمثال لم يكن يتفق، في الواقع، مع التعبيرات التي كان ينقلها. وفي حقيقة الأمر، كانت كل هذه التعبيرات والتي يفترض أنها مختلفة، هي في حقيقتها التعبيرات نفسها في كل تمثال. فالعينان كانتا إما مفتوحتين على اتساعهما، وإما مغلقتين معا بإحكام، وكانت الشفتان مغلقتين على نحو محكم، وكان جانبا الفم يتجهان، غالبا، إلى أسفل.



كان ميسرشمت خاصة مقتنعا، وفقا لما قاله أشخاص قريبون منه، أن الشياطين كانت تزوره، خاصة «شيطان النسبة والتناسب» The Demon of Proportion، ذلك الذي كان يحقد عليه ويحسده كما أشار في مناسبات عدة بسبب سيطرته الكاملة على النسبة والتناسب. وقد كان هذا الفنان يشير إلى وجود إحساسات مؤلمة تحدث لديه أسفل بطنه، وفي فخذيه تسببها هذه الشاطين، وكي يتحكم في هذه الشياطين، كان يقرص نفسه في بعض أجزاء جسمه، ويرسم تكشيرة على وجهه في الوقت نفسه، وبينما كان يعمل، كان ينظر كل نصف دقيقة إلى مرآة موجودة بجانبه، ثم يقوم بأداء التكشيرة نفسها، ثم يجسدها، بعد ذلك، في تمثال. ويقول كريس إننا نحصل من خلال ذلك كله على انطباع بأننا نتعامل مع نشاط ذهاني أو غير منطقي: فالتكشيرات قصد منها إمّا تحاشي الشياطين وإما مواجهتها. وقد اعتقد هذا الفنان أنه قد تمكن من الوصول إلى تحكم هائل في هذه الشياطين من خلال التكشير في وجوهها. بعبارة أخري، اعتقد ميسر شمت أن التكشيرات تقوم بوظائف طقسية سحرية، ومن ثم تقوم بدور أساسي في الإبداع.

ومن ملاحظات أخرى على فنانين آخرين، استنتج كريس أن الإبداع يقوم على أساس اندفاعات ونزعات تدميرية وبنائية في الوقت نفسه، وأن التحكم السحري الذي يمارسه الفنان بواسطة هذه الاندفاعات، هو خاصية مميزة عامة للإبداع الفني.

واكتشف كريس كذلك في تحليله لحالة ميسر شمت تأثيرا واضحا للتكوين الخاص بالشخصية في الإبداع الفني، واهتم بتحليل حركة انقباض الشفتين بشدة وإحكام، واعتبرها عملية إنكار لدوافعه الجنسية غير السوية.

وتوصل كريس في النهاية إلى وجود مثلية جنسية كامنة لدى هذا الفنان، وفسرها بشكل خاص من خلال تمثالين نصفيين له كان عنوانهما «الرؤوس ذات الشكل المنقاري» The beak heads [انظر اللوحة (٤) في ملحق اللوحات]، وهو تفسير يسير - رغم أهمية ما قدمه كريس - في الاتجاه الخاص نفسه الذي سار فيه فرويد، والذي يتسم في حالات كثيرة بالتعسف وطرح تفسير واحد وإهمال التفسيرات الأخرى.

والفن إذن، في رأي كريس، وسيلة للتواصل مع الآخرين. ويعجز الفنان عن هذا التواصل فقط، في حالات الاضطراب العقلي كالفصام – مثلا كما هي الحال بالنسبة لميسر شمت – ويحدث التواصل فقط كذلك عندما يكون المتلقون قادرين على إعادة إبداع العمليات التي يمر بها الفنان، وهو أمر يكون شديد الصعوبة، أو مستحيلا، إذا كان الخيال الإبداعي لدى الفنان يقوم على أساس الذهان والانسحاب من الواقع.

ويرى كريس كذلك أن النشاط الإبداعي يتكون من ثلاث مراحل هي السحر (تكشيرة ميسرشمت مثلا وطقوس الفنانين عموما)، وتحويل النشاط السحري إلى صور أو أعمال فنية، ثم توصيل هذه الصور أو الأعمال إلى الآخرين، إن الفنان قد يرسم شخصا في صورة شيطان، كي يؤثر في الآخرين بدلا من أن يؤثر فيهم - كما يفعل الساحر - من خلال الطقوس السحرية.

ويطرح تصور كريس عن الفن كتواصل - أو تخاطب - الأسئلة المتكررة حول معنى الشكل والمضمون في الفن. فمنذ فرويد وطرحه جانبا للخصائص الشكلية للفن بوصفها موضوعا لم يكن هو نفسه مهيّأ لدراسته - تم الاقتراب من هذا الموضوع بواسطة دارسين عديدين داخل مدرسة التحليل النفسي، ومنهم على سبيل المثال لا الحصر ارزنرفايح وكوتش Kutsh ونوس وروز Rose وغيرهم. لكن التيار السائد لديهم كان تيارا موجها نحو المضمون الخاص بالعمل الفني. أما علم نفس الـ «أنا» فهو الذي جعل الاقتراب من الخصائص الشكلية للفن أمرا ممكنا.

والخلاصة أن جوهر الإبداع الجمالي وكذلك الإدراك الجمالي في رأي أصحاب مدرسة «علم نفس الـ «أنا»، وكما يمثلهم كريس – خاصة - يشتمل على نكوص، أو ارتداد إلى أشكال من الوعي تتسم بخاصية، أو أكثر من الخصائص التالية:

١- إنها يسهل عليها الوصول إلى حالات عيانية معينة من الخبرة الانفعالية والغريزية والحسية.

٢ – إنها تشتمل على نوع من الاندماج، أو الانصهار بين الذات والعالم، وبين الدال والمدلول.

٣ – وأنها تشتمل على نوع من التحرر من العقلانية، والمنطقية الصارمة، وعلى تحرر أيضا من الأدوار المألوفة والفئات العقلية الخاصة بأشكال الوعي العملية أو اليومية (كما في حالة ميسرشمت مثلا).

لابد لنا أن نؤكد هنا أيضا أن العديد من النظريات التحليلية النفسية، التي أكدت دور الأنا، لم يتحرر كثيرا من الأفكار الأولى التي قدمها فرويد، وخاصة ما يتعلق منها بالنكوص والعمليات الأولية على نحو محدد، وإن كانت هذه النظريات قد اهتمت على نحو خاص، كما أشرنا سابقا، بالعمليات التالية للعمليات الأولية الغريزية، أي بالعمليات الخاصة بالأنا في علاقاتها المختلفة بالواقع ، أكثر من اهتمامها بالـ«هو» الخاص بالعمليات الغريزية، كما فعل ذلك فرويد، أولا، وعلى نحو واضح.

المرحلة الثالثة: نظريات العلاقة بالموضوع

مع ظهور نظريات «العلاقة بالموضوع» Object - Relations كما تمثلها كتابات مرجريت مالر M. Mahler ومؤلفين بريطانيين أمثال ميلاني كلاين، وأنصارها أمثال وينيكوت W.W. Winnicott وحنا سيجال H. Segal وماريون ملنر M. Milner وغيرهم، دُرست آثار الخبرة الجمالية من خلال الإشارة إلى العلاقات الأولى للطفل، أي إلى مراحل التكافل بين الأم والطفل Symbiosis وكذلك التفرد - الانفصال Seperaration individuation أي الانفصال عن الأم ثم تكوين شخصية فردية متفردة بعد ذلك (مالر)، ومراحل اللعب والموضوعات والظواهر الانتقالية (وينكوت)، أي دراسة الأشياء والأصوات التي تستثير خصائص ترتبط بالعلاقات المبكرة للطفل مع الأشياء والأشخاص وبخاصة الأم. (وسنشرح هذه المصطلحات بعد قليل).

تمثل الخبرة الجمالية في هذا النموذج النظري منطقة وسطى بين الذات والعالم الخارجي، فالشكل الفني ومحتواه ينظر إليهما، هنا، على أنهما دائما، في حالة اندماج أو انصهار معا، وأي محاولة للفصل بينهما سيترتب عليها حرمان العمل الفني من منزلته الخاصة كموضوع جمالي.

ويشير الباحثون أصحاب هذا الاتجاه إلى حدوث حالة من «إعادة الاستثارة» في أثناء الخبرة الجمالية الخاصة بالإبداع أو التذوق، لحالة شبه سحرية تمتد بجذورها إلى المرحلة الرمزية من الطفولة، وبخاصة خلال تلك المراحل المرتبطة بالعلاقات الرمزية مع الموضوعات الانتقالية، أي تلك الموضوعات التي تنقل الطفل ــ بعد فطامه خاصة ــ من التعلق بثدي الأم إلى التعلق بموضوع (انتقالي أو تحولي) خارجي ينتقل به من

مرحلة الاعتماد التام على الأم إلى مرحلة الاستقلال النسبي عنها، ومن ثم يحدث نمو خاص للذات.

فقد اهتم وينيكوت، مثلا، بوصف الطريقة التي يقوم من خلالها الطفل الصغير، وخلال ممارساته الخاصة في أثناء مرحلة الانفصال ـ التفرد هذه ـ وذلك حين يتعلق بموضوع انتقالي (لعبة صغيرة ناعمة ـ دب من الفراء ـ بطانية ـ وسادة ... إلخ) تكون له الخصائص المريحة والناعمة نفسها الخاصة بالأم وملمسها. ومثل هذا الموضوع الانتقالي أو التحولي هو الذي يدركه الطفل باعتباره يمثل جانبا من الذات (من حيث تعلقها به أو علاقتها معه) وجانبا من العالم الموضوعي أيضا. إنه يكون ـ كما يشير وينيكوت ـ بمنزلة الوعد، أو التمهيد لما سيقوم به الراشدون من توظيف للموضوعات الثقافية المختلفة في أنماط سلوكية عدة من بينها بطبيعة الحال الأعمال الفنية (٢٧).

وقد عدَّ وينيكوت عملية تركيز الطاقة النفسية، على شخص أو شيء انتقالي، أمرا طبيعيا وعالميا (أي مشتركا بين الأطفال في كافة أنحاء العالم) وصحيا في ارتقاء الأطفال. وتنمو الدلالة الشخصية الخاصة بالتعلق بهذا الموضوع من خلال التفاعلات والتلميحات أو الإلماعات الضمنية المتبادلة التي تتطور خلال علاقة المشاركة بين الأم والطفل وخلال عملية التكافل بينهما.

ومن خلال إشارته لهذا التعلق بالموضوع الانتقالي أو التحولي أشار وينيكوت إلى قدرة الفرد اللاحقة، ليس فقط على استثمار أو توظيف الموضوعات الثقافية المختلفة، ولكن أيضا على أن يقيم صلات أو روابط إبداعية بين عالمه الداخلي والعالم الخارجي. ويشكل اللعب الخيالي جسرا مهما هنا يربط بين تخييلات الطفل، أو تهويماته، والتي تتموضع أولا، أو تتركز، في موضوع تحولي أو انتقالي (لعبة ـ عصا ـ رفيق خيالي ... إلخ)، وبين الاستثمار الذي يقوم به، بعد ذلك، لهذه الموضوعات في خبراته الثقافية بشكل عام، وخبراته الجمالية، بشكل خاص. (فالفن هو أيضا نوع ما من العلاقة بموضوع ما، علاقة تتسم بالألفة والمتعة والحميمية مثلما كانت تلك العلاقات القديمة أو المبكرة مع الأم).

وهذا الموضوع التحولي هو النموذج الأولي للموضوع الجمالي، وهو لا يشتمل على أي انفصال بين الشكل والمضمون، أو بين الذات والموضوع، إنه ليس منفصلا عن الخبرة الجمالية، فكلاهما فعلي ورمزي في الوقت نفسه، وكلاهما

عقلي داخلي ـ يعتمد على الوجود المسبق لموضوعات وصور داخلية ـ وخارجي موضوعي ـ في آن واحد. ويظهر الإحساس الجمالي، على نحو خاص، خلال تلك المواجهة أو الالتقاء الذي يحدث بين الفرد والعمل الفني بعد ذلك (٢٨).

لقد ظهرت نظريات العلاقة بالموضوع ـ مثلها في ذلك مثل علم نفس الأنا ـ نتيجة ذلك الشعور بوجود أشياء ناقصة أو مفتقدة في أفكار فرويد الأصلية. ومن الأسماء البارزة، في هذا الاتجاه، المحللة النفسية البريطانية الشهيرة ميلاني كلاين، وقد أعادت صياغة أفكار فرويد حول الاندفاعات التي يتم التسامي بها وتحويلها إلى نشاط فني، خاصة الاندفاعات الجنسية والعدوانية. وبينما اهتم فرويد بالجنس بشكل خاص، فقد اهتمت كلاين بالعدوان، وبينما اهتم فرويد بالـ «هو» الغريزي، اهتمت كلاين بالـ «أنا» الواقعي، ورغم أنها لم توجه اهتماما كبيرا نحو الفنون، فإن تلاميذها قد فعلوا ذلك على نحو كبير.

كانت كلاين رائدة في مجال التحليل النفسي للطفل، وكانت أول المحللين النفسيين اهتماما بتطوير أساليب تناسب التحليل النفسي للأطفال. وقد أشارت إلى أنه يمكن للمرء أن يلاحظ، حتى لدى الطفل الصغير، اهتماما خاصا وتعلقا خاصا بما يحبه ويهتم به، وهذا التعلق ليس مجرد اعتماد، أو اعتياد على الشخص الذي يقدم الرعاية والاهتمام (خاصة الأم)، وأنه بجانب هذا الاهتمام والتعلق والحب، توجد هناك الدوافع التدميرية في العقل اللاشعوري، لدى الطفل، ولدى الراشد، على حد سواء.

إن كوننا في حاجة إلى الحب والرعاية يجعلنا قادرين ـ كما تقول كلاين ـ على وضع أنفسنا مكان الآخرين، هؤلاء الذين يقدمون الحب لنا، إننا نتوحد معهم، وهذه القدرة على التوحد، من خلال الحب والاهتمام، هي العنصر الأكثر أهمية في العلاقات الإنسانية، عموما (٢٩).

وفي مشاعر التوحد هذه نوع من مشاعر الأبوة أو الوالدية، وفيها، أيضا، نوع من مشاعر الطفولة، حيث الاحتياج والطلب... إننا عندما نضحي من أجل شخص نحبه، وعندما نتوحد معه نلعب دور الوالد الجيد، وفي الوقت نفسه نحن نلعب دور الطفل الجيد أو الخيّر أيضا تجاه والديه... لكن اتخاذ مسلك الوالدين الطيبين تجاه الآخرين، قد يكون أيضا طريقة في التعامل مع إحباطاتنا وأشكال معاناتنا التي تنتمي إلى الماضي.



إن أحزاننا الخاصة، كما تشير كلاين، تجاه والدينا اللذين أحبطانا في الماضي، إضافة إلى مشاعر الكراهية والانتقام التي تولدت لدينا نحوهما، وكذلك مشاعر الذنب واليأس الناجمة عن مشاعر الكراهية والانتقام هذه، لأننا نشعر بأننا قمنا بإيذاء والدينا، من خلال بعض مشاعر العدوان التخيلية، هذه الأحزان لا يكون هناك سبيل إلى الخلاص منها، إلا من خلال الاستعادة لها، والابتعاد كذلك عن جذور الكراهية الخاصة بها. إننا نقوم في الوقت نفسه بلعب دور الوالد المحب، ودور الطفل المحب أيضا، أي نقوم من خلال تخييلاتنا اللاشعورية بتحويل الأفكار والمشاعر السيئة الخاصة بالعدوان والكراهية والانتقام، إلى أفكار ومشاعر إيجابية، إننا نقوم بالتعويض عنها، أو ترميمها من خلال عمليات الإبدال هذه والتي هي عنصر أساسي في الحب، في كل العلاقات الإنسانية [٣٠].

لا يكتمل النظر إلى أفكار كلاين وتأثيرات هذه الأفكار في الخبرة الفنية إلا بالإشارة أيضا إلى بعض الأفكار الأخرى لها... فخلال خبرتها العلاجية الطويلة مع أطفال وراشدين يعانون من اضطرابات نفسية عنيفة، خلال ثلاثينيات وأربعينيات القرن العشرين، طورت كلاين ما سمي بنظرية الموضوعات الداخلية Internal Object theory. وقد طرحت كلاين خلالها تصورا حول آليات الاستدماج Introjection [٣١] والإسقاط Projection التي تقوم بها الأنا، منذ وقت مبكر، حيث تقوم باستدماج الموضوعات أو تمثلها داخل تكوينها النفسي، باعتبارها، أي هذه الموضوعات، إما جيدة وإما سيئة، ويكون صدر الأم بالنسبة للطفل الرضيع، هو النموذج الأول المعبر عن هذه العلاقة، فهو إما أن يكون حنونا دافئا يقدم الدفء والغذاء والحنان، وإما أن يكون سيئا، جافا، باردا يقدم الحرمان والعطش، والرفض... إنه هنا يمثل الموضوعات الجيدة أو السيئة، وطبيعة هذه العلاقة المبكرة مع صدر الأم تجعله موضوعا «جيدا أو سيئا». وترتقي الأنا من خلال هذه العلاقات الإيجابية أو السلبية المبكرة التي ترتبط بدورها بغرائز الحياة (الإشباع) أو الموت (الحرمان)، فصدر الأم هو «الموضوع» الأول الذي تُسقَط مثل هذه المشاعر عليه، وهو، كذلك، أول موضوع يتم استدماجه في التكوين النفسي الداخلي للطفل [٣٢].

ومن خلال الإسقاطات العديدة التالية ترتقي الأنا بأشكال مختلفة، وكلما زاد تمكن الأنا من إحداث التكامل الإيجابي بين دوافعها التدميرية هذه، زادت قدرتها على إحداث التركيب أو التآلف بين الجوانب المختلفة من الموضوعات، ومن ثم تصبح هذه الأنا أكثر غنى.

إن الجوانب المنقسمة من الأنا، وكذلك الاندفاعات التي يتم رفضها أو إنكارها ـ لأنها تستثير القلق وتؤدي إلى الألم ـ تشتمل كلها على جوانب من الشخصية لها قيمتها الخاصة، ورغم أن الجوانب المرفوضة من الذات ـ ومن الموضوعات الأخرى الداخلية ـ تساهم في عدم الاستقرار، أو اختلال الاتزان النفسي، فإنها أيضا قد تكون مصدرا للإلهام في العديد من النشاطات الثقافية والفنية.

وهكذا فإن، الفنان المبدع، في رأي كلاين يفيد تماما من الرموز، وكلما كانت هذه الرموز معبرة عن تلك الصراعات بين الحب والكراهية، بين التدمير والترميم أو البناء، بين غرائز الحياة وغرائز الموت، اقتربت أعماله من الأشكال الفنية الكاملة ... فالفنان يقوم بتكثيف مجموعة من الرموز الخاصة بالطفولة. وقدرة فنان مسرحي مثل إيسخيلوس، كما تقول كلاين، على تحويل هذه الرموز الخاصة إلى إبداع لشخصيات فنية، هو أحد جوانب العظمة لدى المبدعين الكبار [٣٣].

لقد أكدت كلاين أكثر، كما ذكرنا، على غرائز العدوان، والتدمير في مقابل تأكيدات فرويد على غرائز الجنس والحياة، وأشارت كذلك إلى أن أي موضوع من موضوعات الحياة، وأي انفعال من انفعالاتها ينقسم في جوهره، إلى قسمين أو شقين متعارضين، أحدهما جيد، والآخر سيء، وهذه آلية، أو ميكانزم، له أهمية خاصة في هذه النظرية، فمن خلال هذه الآلية يصبح الموضوع الأولي (صدر الأم)، ثم الموضوعات الأخرى التالية التي تقوم بين الطفل ـ أو الراشد ـ وبينها علاقات ما إيجابية أو سلبية، منقسمة إما إلى موضوع إيجابي نموذجي، وإمّا إلى موضوع سلبي يرتبط بالكراهية والاضطهاد. كما يتم استدماج، أو إدخال هذين النمطين من الموضوعات، وكذلك العلاقات ـ معهما ـ في العالم الداخلي للطفل، أي في تهويماته وتخييلاته الليلية والنهارية، حيث يستمر الموضوع، الذي يتعلق به الطفل نهارا، معه ليلا خلال أحلامه أو كوابيسه.

وفيما بعد، وخلال عمليات الارتقاء التالية، يُنظَم العالم الداخلي للفرد حول تخييلات مكملة للتخييلات القديمة، أي تخييلات حول ما هو جيد، وما هو سيء في الحياة، وتخييلات أيضا حول الذات باعتبارها جيدة أو سيئة. ويترتب على الفشل في إحداث التكامل بين هذين الجانبين المتعارضين (أي الجمع بين النقيضين) لدى بعض الأفراد حرمانهم من إدراك ومعايشة الجوانب الطيبة والسيئة في طبيعة الموضوع ذاته، أو الشخص ذاته، ومن ثم يظلون يتراوحون بين هذين الطرفين المتناقضين، دون تمكن واضح من إدراك درجات التشابه أو التداخل بينهما (٣٤).

إن مثل هذه الشخصية تكون أقرب إلى التطرف في أحكامها الجمالية، فاللون إمّا أبيض وإمّا أسود، وليست هناك درجات أو هويات لونية أخرى بينهما، والعمل الفني إما جيد وإما رديء، وليست هناك نقاط جودة ونقاط رداءة، موجودة معا بداخله، والفنان إما عظيم عبقري، وإما تافه وسطحي على طول الخط، وليست هناك مستويات متعددة للعظمة والسطحية لدى الفنان ذاته، عبر مسيرته عموما، أو في أحد أعماله على وجه خاص... إلخ... إن مثل هذه الشخصية أحادية النظر يصعب أن تكون قادرة على إصدار أحكام جمالية مناسبة أو عميقة، إنها أقرب إلى ما يسمى بالشخصية الدوجماطيقية، أو جامدة التفكير في حين يحتاج التذوق الفني والإدراك الجمالي إلى قدر كبير من المرونة العقلية.

أثرت أفكار كلاين في عديد من المحللين النفسيين، ونعرض، فيما يلي، باختصار لأهم أفكار أتباعها حول الخبرة الجمالية عامة والتفضيل الجمالي والتذوق الفني خاصة ونكتفي هنا بذكر بعض الأمثلة القليلة على هذا الاتجاه:

١- ترى حنا سيجال المتأثرة بأفكار كلاين أن كل أشكال الإبداع هي إعادة إبداع لموضوع أو شخص أحببناه ذات مرة، وكان خلال تلك المرة السابقة كاملا، لكنه الآن مفقود ومحطم، في عالم خاص بذات محطمة أو مدمرة تحاول ترميم نفسها من خلال الإبداع.

«إن العالم الداخلي الخاص بنا عندما يكون مدمرا، عندما يكون ميتا، عندما يكون مفتقرا إلى الحب، عندما يتحول الأشخاص الذين أحببناهم إلى شظايا ونثار، عندما نصبح نحن أنفسنا في حالة من اليأس والافتقار التام إلى المعنى، حينئذ يكون علينا أن

نخلق عالمنا مجددا، أي أن نعيد تجميع شظاياه وقطعه المتناثرة، ونبعث الحياة في البقايا الميتة منه، ونعيد إبداع حياتنا من جديد. [٣٥] والمتعة الجمالية في رأي سيجال محصلة للعلاقة الخاصة مع العمل الفني وليست بالضرورة نتيجة أحلام اليقظة أو اللعب أو الخيال.

٢ـ ويشير جيلبرت روس G. Rose كذلك إلى أن خبرات المتلقي الجمالية الخاصة بالانفصال عن العمل الفني والاتصال به، أي الابتعاد عنه والاقتراب منه تستثير، داخل هذا المتلقي، المراحل المبكرة من التفاعل أو التكافل أو التكامل بين الأم والطفل. وحركة يد الفنان على أوراق أو قماش الرسم، قريبا منها وبعيدا عنها، هي نوع من الاستعادة، أو الانبعاث للذكريات اللاشعورية المرتبطة بحركات التغذية المبكرة التي كانت تقوم بها الأم خلال رعايتها لطفلها... وأن مصدر الشكل الجمالي يعود إلى تلك الحدود السائلة، أو المائعة، أو غير المتحكم فيها، والخاصة بالنرجسية البدائية المبكرة للطفل، والتي تحولت إلى حركة تتسم بالمرونة لدى الفنان الراشد بعد ذلك [٣٦].

٣ـ ويرى فيربرين أنه من المثير للاهتمام المقارنة بين مفهوم الموضوع الانتقالي لدى أصحاب نظرية «العلاقة بالموضوع» مع مفهوم كلاين حول «الموضوع الداخلي»، فالموضوع الانتقالي أو التحولي ليس موضوعا داخليا (أي ليس مفهوما عقليا)، إنه نوع من الامتلاك، وهو بالنسبة للطفل الصغير، ليس مجرد موضوع خارجي فقط، أو موضوع داخلي فقط، إنه يرتبط بموضوع خارجي (صدر الأم)، وبموضوع داخلي كذلك (الصورة المستدمجة ذهنيا لهذا الصدر)، لكنه متميز عنهما أيضا في الوقت نفسه، وقد يتمثل لدى الطفل في شكل سلوكي مثل مص الأصابع أو الامتلاك لألعاب، أو عرائس ناعمة أو صلبة، ثم يتجسد بعد ذلك في الدين والفن وأشكال الثقافة المختلفة. إن الطفل يستطيع أن يستخدم الموضوع الانتقالي، ويوظفه، عندما يكون الموضوع الداخلي حيا، وواقعيا، وجيدا بدرجة كافية، إنه موضوع قد يحل محل الموضوع الخارجي (صدر الأم)، لكن على نحو غير مباشر، أي من خلال اعتباره بديلا رمزيا للصدر المستدمج داخليا. إن الموضوع الانتقالي لا يكون تحت التحكم السحري، (مثل الموضوع الداخلي التخييلي) ولا خارج التحكم (مثلما تصبح الأم الخارجية بعد ذلك).

وقد اهتم فيربرين بالعملية الإبداعية كذلك واعتبرها نشاطا يتم لذاته، ونظر إلى النظام الفني على أنه في جوهره نشاط يشبه اللعبة الانتقالية، نوع من القيام بشيء ما من أجل المتعة. والنشاط الفني لديه هو نوع من نشاط الحلم. فهذان النشاطان (الحلم والإبداع) يتحكم فيهما مبدأ اللذة، كما أنهما يقدمان وسائط (أو وسائل) لخفض أو تقليل التوتر السيكولوجي الذي ينشأ عن النزعات الاندفاعية الغريزية المكبوتة، وتتحكم في طبيعتهما أيضا الدوافع، أو الإلحاحات الغريزية الجنسية والعدوانية أو التدميرية.

وقد أشار فيربرين أيضا إلى لوحات فيرمير باعتبارها مثالا على سعي الإنسان الدائم من أجل الجمال، «فالهدوء الخاص بالمواضع الداخلية، أو السكينة الخاصة بها، والدقة والإتقان في لوحاته، تعطينا انطباعا محددا جدا باكتمال الموضوع الفني» [انظر اللوحة (٥) في ملحق اللوحات]. وعلى عكس لوحات فيرمير، التي تكون النزعات والميول التدميرية الأساسية غير واضحة فيها، على نحو صريح، فإن لوحات فنانين أمثال بابلوبيكاسو وبول كلي تعرض هذه الميول على نحو أكثر صراحة. فالموضوعات والأجساد الإنسانية تكون إما مشوهة، وإما مقطعة إلى شظايا متناثرة، كما أن الترتيب المنظم لهذه الشظايا في التكوين الفني لابد من أن يعد نوعا من التعويض السيكولوجي الخاص.

ويقول فيربرين كذلك إن النزعة السادية يمكن أن نراها، على نحو أكثر وضوحا وصراحة، في أعمال سلفادور دالي، وقد أشار فيربرين إلى الشكل الخاص بلوحته المسماة «شبح الجاذبية الجنسية أو طيفها» The Spectre of Sex - Appeal لتوضيح كيف يمكن أن تنعكس الاندفاعات التدميرية في صورة الأنثى المشوهة، ذات الجسد شديد الالتواء، فتتقطع أوصالها، تلك الأوصال التي يقوم الطفل الصغير أسفل اللوحة بتأملها. بل إن بعض أجزاء الجسد مفقودة كذلك، لكن فيربرين وجد دليلا على التعويض عنها في تلك العكاكيز أو المساند التي تتكئ عليها هذه المرأة، أو الشخصية الأساسية في اللوحة، وفي الأكياس التي وضعت موضع الأعضاء المفقودة في الجسم. تعاني أعمال دالي، كما يشير «فيربرين»، من عامل منخفض من الكبت، مما يعني أن الميول السادية لديه شديدة البروز والوضوح، ومما

لا يجعل فنه فنا عظيما، فلوحاته متحررة من الكبت بدرجة كبيرة، وقوة الكراهية والرغبة في التدمير لديه محصلتان لتكوينه الشخصي الخاص في رأي هذا المحلل النفسي [٣٧].

الجدير ذكره أن هناك وجهتين من النظر تعارض إحداهما الأخرى فيما يتعلق بمعنى «الموضوع» داخل هذا الإطار النظري، وتقع الأولى منهما ضمن المجال التحليلي النفسي الكلاسيكي (لدى فرويد خاصة)، وتنظر إلى «الموضوعات» على أنها الأشخاص والأشياء التي يقوم الطفل، ثم المراهق فالراشد بعد ذلك بتركيز دوافعه البيولوجية حولها، أو التوحد أو إقامة علاقة ما معها، ومن العناصر الحاسمة في هذه الوجهة من النظر القول إن التمثيل العقلي Mental Representation الداخلي للشيء أو الشخص - الذي تتركز حوله العلاقة - يكون تمثيلا مشحونا بالطاقة العدوانية، أو الليبيدية (الجنسية)، ويكون هذا التمثيل العقلي هو محور العلاقة بالموضوع، وليس الموضوع أو الشخص الخارجي الذي تتركز العلاقة حوله أو عليه. وقد أكد «آرلو» Arlow مثلا أن «مفهوم الموضوع» هو «تمثيل عقلي داخلي» لا يمكن فصل تطوره عن ذلك التقلب أو التعاقب الخاص بالدوافع، وأشار إلى أن هذه الدوافع تصبح منظمة بعد ذلك في ضوء التخييلات اللاشعورية المستمرة التي تؤثر بشكل كلي أو نهائي في اختيار «الموضوع» الذي يتعلق به الفرد، وعلى نمط الحب الذي ينشغل به [٣٨].

أما فيربرين، وقد أشرنا للعديد من أفكاره سابقا، فقدم وجهة أخرى من النظر تعارض وجهة نظر آرلو، وتم خلال هذه الوجهة تجاهل النظر إلى الدوافع بوصفها مفاهيم أساسية في الارتقاء الإنساني، ونُظر إلى «العلاقات مع الموضوعات»، بدلا من ذلك، على أنها العوامل الأساسية المحددة لهذا الارتقاء. لقد نُظر هنا إلى «الموضوعات» بوصفها الأكثر أهمية وبروزا، فعلم النفس لدى فيربرين أصبح هو علم دراسة «علاقات الفرد بالموضوعات» كما تحدث في الواقع، فالخبرة الخاصة بالموضوع في الواقع، وليس في الخيال، هي الدلالة الحاسمة هنا ذاتها، فهي التي تحدد البنية السيكولوجية المميزة للفرد. لقد تراجع، هنا، الدور الخاص بمبدأ اللذة وتقدم بدلا منه الدور الخاص بمبدأ الواقع، وكما أشار جونتريب Guntrip فإن مبدأ اللذة لدى فرويد يتعامل مع الموضوع على أنه أخضع

مبدأ اللذة لمبدأ الواقع، أو بالأحرى لمبدأ العلاقات بالموضوع Object relationships principle، وبينما كان فرويد ينظر إلى الواقع بوصفه نوعا من التأجيل لمبدأ اللذة، فإن فيربرين يرى أن العكس هو الصحيح. ذلك لأن فرويد نظر إلى مبدأ الواقع على أنه حيلة، أو وسيلة تمكن من الوصول إلى تحقيق مبدأ اللذة، أما فيربرين فنظر إلى مبدأ الواقع بوصفه غاية في ذاته، وسيلة لتحقيق الأهداف والرغبات، وأنه هو الهدف الأساسي للسلوك، وليس قناعا لإخفاء رغبات بديلة كُبِتَت.

تمثل هذه الأفكار السابقة حول العلاقات بالموضوع وحول التصنيفات المبكرة للموضوعات إلى موضوعات جيدة، وموضوعات سيئة، وحول الموضوعات الانتقالية عامة، وحول غرائز الحياة والموت وعمليات الإبدال، والتعويض، والترميم وغيرها، تمثل خلفية ذات أهمية خاصة في «علم نفس التذوق» لدى أصحاب هذا المنحى [٣٩].

وكما ذكرنا في بداية هذا الفصل فإنه يصعب الإحاطة بكل ما قدمه المحللون النفسيون ـ عبر المراحل المختلفة من تطور هذه النظرية ـ من أجل تفسير الفن إبداعا وتذوقا أو تلقيا، فهناك جهود كثيرة لباحثين أمثال يونج (وله أهميته الكبيرة) خاصة في حديثه عن الأنماط أو النماذج الأولية وعن اللاشعور الجمعي وأيضا تمييزه بين الفنون السيكولوجية والفنون الكشفية[٤٠]، وهناك أيضا جاك لاكان المحلل النفسي الفرنسي الذي حاول ـ اعتمادا على التراث الخاص باللغوي الفرنسي فرديناند دي سوسير ـ أن يحدث تكاملا بين المنحى اللغوي ـ البنيوي حول الرمزية، والتحليل النفسي، فقال إن اللاشعور مركب على نحو شبيه باللغة، كما تصور بنية اللغة بوصفها متضمنة داخل نظام رمزي، قوانينه هي قوانين الأب الرمزي وما يرتبط بهذا الأب من ضوابط، أو ضمير أو «أنا» أعلى، أو سلطة أو تمرد ... إلخ، كذلك تحدث لاكان عن قوة النظرة المحدقة The Gaze وربط بين التحديق والوظائف المركبة والمتناقضة غالبا الخاصة بالعين، عين الرضا والحسد، والفرح والشر، والحب والكراهية... إلخ. ثم ربط بين دور هذه النظرة المحدقة، والأعمال الفنية، والفنانين المبدعين لها والمشاهدين المتلقين لها. وقد عرف لاكان «الصورة» فقال: إنها «مصيدة النظرة المحدقة» وأنه من خلال هذه النظرة، على نحو خاص، يمكن للمرء

أن يقتنص، أو يلتقط القوى المختلفة المهذبة، والمتحضرة الموجودة في اللوحة أو الصورة، وهكذا يحول الفن حال المتلقي من الحسد إلى الإعجاب، ومن الشر إلى التسامي والعلو، إن العين هي ما تجعل الصورة - في رأيه - صورة جمالية وليست صورة شريرة.

نقد نظرية التحليل النفسي

نُقدت نظرية فرويد كثيرا، وعلى نحو مرير، بسبب اهتمامها الكبير بالمحتوى الكامن للعمل الفني وعدم اهتمامها الواضح - أو انتفاء اهتمامها - بالشكل الفني. فالجوانب الموضوعية الخاصة بالعمل الفني قد تم تجاهلها، أو إهمالها، وفي ضوء ذلك كله لم تكن هناك مناقشة يجدر ذكرها حول الأمور الجمالية الخاصة بالخط، أو اللون، أو الشكل في اللوحة. لقد وُجه اهتمام محدود للوسيط الفني المستخدم في العمل الفني، ولذلك فإنه لم يكن هناك ذكر للخصائص النوعية المميزة للتصوير أو النحت إلا في حالات نادرة كما هي الحال لدى إيرنزفايج مثلا. ولم تكن المتعة الخاصة بالعمل الفني مكافئة، أو مثيبة في ذاتها، لكن باعتبارها وسيلة لغاية أخرى.

وبالطبع يمكن أن يعزى هذا الضعف إلى حقيقة أن فرويد ذاته لم يهتم بدراسة الظواهر الفنية، أو الإدراك الخاص بالعمل الفني في ذاته. فقد كان يختار الأعمال الفنية ويدرسها من جانبه ومن جانب العديد من أتباعه، بسبب كونها مناسبة مثيرة للاهتمام من وجهة نظر تحليلية نفسية تهتم بالدوافع والغرائز والأفكار اللاشعورية.

إن ما فشل فرويد في التعامل معه هو على نحو دقيق تلك القضايا الجوهرية ذاتها، المطروحة في النقد الفني، وفي سيكولوجية إدراك الفن أيضا. ورغم ذلك فإن فرويد كان هو الذي وجه الانتباه إلى أهمية اللاشعور في إدراك الفن، كما قدم تكوينات علمية (مفاهيم علمية) جديدة لمناقشة الرمزية في الفنون، وقد أثار منحاه ومفاهيمه تراثا كبيرا وجدلا مستمرا حول التحليل النفسي والفنون، مازال يتردد صداه في بعض المؤتمرات العلمية الحديثة حول سيكولوجية الفنون.

الأمر الجدير ذكره هنا أن التحليل النفسي كثيرا ما يختلط في أذهان العديد من القراء العرب، بل وبعض النقاد كذلك، بعلم النفس فيصبحان

شيئا واحدا، رغم الفروق الكبيرة بينهما. فعندما يذكر «علم النفس»، فإنهم يتحدثون عن التحليل النفسي وعن فرويد وأدلر ويونج، رغم تلك الخاصية الأساسية المميزة لعلم النفس الحديث بوصفه علما يدرس السلوك الإنساني الخارجي والداخلي، ومن بينه السلوك الأدبي والفني، من خلال أساليب أكثر دقة وموضوعية، ويتمثل على نحو خاص، في هذه النظريات والدراسات التي نعرضها في عديد من الفصول القادمة.





4

نظرية الجشطلت والإدراك الفني

لم يركز المؤسسون الأوائل لهذه النظرية وهم كيرت كوفكا K. Koffka وولفجانج كوهلر W. Kohler وماكس فيرتهايمر M. Wertheimer جهودهم على دراسة الفنون، والاستثناء الوحيد لدى أصحاب تلك الجهود المبكرة كانت محاضرة ألقاها كوفكا في إحدى الندوات العام ١٩٤٠بعنوان «مشكلات علم نفس الفن» كشف فيها عن أن المبادئ الجشطلتية يمكن أن تطبق على الفن أيضا[1].

في تلك المحاضرة قال كوفكا إن العمل الفني كموضوع قابل للإدراك موضوع يحصل على وجوده من خلال النشاط الخاص بالكائن الحي (الإنسان خاصة)، وفي ضوء قوانين الإدراك أيضا. وقد رفض كوفكا وجهة النظر السيكوفيزيقية لدى فخنر التي حاولت أن تحدد الجمال على أساس الخصائص الشكلية فقط، أو حاولت فهم الفن من خلال دراسة الاستجابة الانفعالية فقط. وأكد أهمية دراسة

«من دون ازدهار التعبير البصري لا تستطيع أي ثقافة أن تنشط على نحو إبداعي»

«رودلف أرنهايم»

العمليات السيكولوجية التي تكون نشطة، لدى المتلقي خلال تفاعله مع الخصائص المميزة للعمل الفني[٢].

وحيث إنه لا يمكننا الحديث عن العمل الفني دون أن نتحدث عن الشخص القائم بالإدراك لهذا العمل، فقد صاغ كوفكا مفهوم الخصائص الفراسية Physiognomic Characters بوصفها الخصائص الأكثر أهمية في الفن، ويشير هذا المصطلح عادة إلى «تعبيرات الوجه خاصة عندما يبدو المرء حزينا أو سعيدا»، لكنه يستخدم أيضا «عندما تكشف الموضوعات غير الإنسانية عن خصائص تعبيرية مماثلة أو تبدو لنا ذات خصائص إنسانية». ولا يمكن اختزال هذه الخصائص الفراسية إلى ما هو أقل منها، وإذا بدا المنظر الطبيعي، الذي تحتويه لوحة ما، حزينا فليس معنى ذلك أن هذا المنظر حزين أو أنه يحتوي على شيء حزين بشكل خاص، لكن الخبرة الخاصة بنا خلال تفاعلنا مع هذه اللوحة هي التي تجعلها تعبر عن مثل هذا الحزن[٣].

وقد أشار كوفكا أيضا إلى أفكار أخرى مهمة في الإدراك الفني مثل: الجشطلت الجيد، والتوازن، والكلية، والدافعية والاهتمامات، والصراعات، والتوترات وغيرها، وقال أيضا إن العمل الفني عندما يكون بمنزلة الجشطلت أو «التكوين الجيد» فإنه ييسر عملية اندماج المتلقي معه على نحو حقيقي وعميق. والتذوق في رأيه علاقة مشتركة بين الخصائص الفيزيقية للعمل الفني، والقوى الدينامية للمتلقي،.ومثل هذه الصياغات ليست جديدة تماما كما يشير بعض العلماء، فهي تتشابه مع أفكار «لبس» حول التقمص، ومع نظرية تشارلز هنري C. Henry الجمالية، لكنها ـ هذه الأفكار ـ هي ذاتها التي مهدت الطريق أمام أرنهايم كي يقوم بجهده الاستثنائي التالي في مجال سيكولوجية الفنون من منظور جشطلتي[٤].

ولد أرنهايم في ألمانيا العام ١٩٠٤، وبعد وصول هتلر إلى الحكم سافر إلى إيطاليا، ثم إلى إنجلترا، ثم إلى الولايات المتحدة، حيث استقر فيها منذ العام ١٩٤٠ إلى الآن، وأرنهايم من أبرز الأسماء في مجال سيكولوجية الفن عامة، وسيكولوجية الإدراك الفني من منظور جشطلتي خاصة، وهو صاحب أول كرسي للأستاذية في سيكولوجية الفنون في جامعة هارفارد في الولايات المتحدة، بل وفي العالم أجمع، وصاحب دراسات ومؤلفات عدة حول الإدراك البصري وفنون التصوير والنحت والعمارة والسينما والأدب

والموسيقى أيضا. وهو معروف ليس فقط بين علماء النفس، ولكن أيضا بين الفنانين، والنقاد، ومؤرخي الفنون، وعلماء التربية. وقد ساهم أرنهايم أكثر من أي باحث سيكولوجي آخر في تأسيس ما يسمى «بالجماليات السيكولوجية» كنوع مستقل من فروع المعرفة النفسية. ومن ثم فإن معظم حديثنا عن المنظور أو المنحى الجشطلتي حول الفن والتذوق، أو التفضيل الجمالي سيكون من خلال كتاباته.

والجشطلت Gestalt كلمة ألمانية ليس لها مقابل دقيق في الإنجليزية، وقد اقتُرحت ترجمات عدة لها مثل الشكل Form والتشكيل أو الصياغة Configuration والهيئة Shape والبنية Structure والجوهر Essence والطريقة أو الطراز Manner وغيرها.

وعلى الرغم من عدم وجود ترجمة دقيقة للمصطلح في الإنجليزية، فقد شاع بدرجة كبيرة، وحدث الأمر نفسه بالنسبة لاستخدامه في اللغة العربية، ونحن نميل إلى ترجمته على أنه «الصيغة الكلية»، أي تلك الصيغة التي يكون عليها النشاط أو العمل الفني أو السيكولوجي أو أي تكوين آخر يتسم بالكلية.

والفكرة الجوهرية التي يقدمها هذا المصطلح هي أن «الكل مختلف عن مجموع الأجزاء» أو هو «ليس مجرد تجميع للأجزاء»، فالمربع ليس مجرد أربعة أضلاع، بل الصيغة الكلية التي تُنظَّم هذه الأضلاع الأربعة من خلالها، كي تأخذ الصفة الكلية الخاصة بالمربع.

ويتمسك علماء الجشطلت في ضوء ذلك بأن الظواهر النفسية - ومنها الإبداع الفني والإدراك الفني - يمكن أن تكون قابلة للفهم - فقط - إذا نُظر إليها بوصفها كليات ذات شكل خاص، فالتفاحة مثلا ليست مجرد تجميع للعناصر المكونة للتفاح كاللون الأحمر مثلا، والشكل الخاص، والصلابة، والاستدارة، والرائحة...إلخ. فالكل أو «الصيغةالكلية» التي تكون التفاحة ليست مجرد تجميع لهذه العناصر، بل تنظيم لها بشكل خاص ومتميز وفريد[5]. والعمل الفني هو كذلك تنظيم خاص وفريد لعناصر معينة أو «المكونات» Components معينة - كما يفضل علماء الجشطلت أن يقولوا - في شكل كلي متميز وفريد.

ويظهر الجشطلت الجيد The Good Gestalt عندما يُتَوصل إلى تنظيم كلي لعدد من المكونات الخاصة بشيء معين - في الفن أو خارجه - بحيث

يُدْرك على أنه يتسم بخصائص الكلية، والوضوح، والتماسك، والتحديد، والدقة، والاستقرار، والبساطة، والمعنى، فإنه يستحق أن يطلق عليه اسم «الجشطلت الجيد»(٦)، فاللوحة، أو المقطوعة الموسيقية، أو العمل الأدبي، أو غير ذلك من الأعمال الفنية التي يتم إدراكها على أنها تتميز بالخصائص السابقة، هي ما يمكن أن نصف كلا منها بأنه يتسم بصيغة كلية جيدة أو «جشطلت» جيد.

وقد اهتم علماء الجشطلت بالعلاقة بين الإدراك والتعبير، وقال أرنهايم إن التعبير هو لغة الفن(٧)، وفي موضع ثان أكد أنه من دون «ازدهار التعبير البصري لا تستطيع أي ثقافة أن تنشط على نحو إبداعي»(٨).

يرتبط مصطلح «التعبير» في العادة بالانفعالات، كما تتجلى أو تظهر من خلال حركات الوجه وحركات الجسم، لكنه يستخدم أيضا للإشارة إلى مظاهر إنسانية أخرى كالأزياء، وشكل الكتابة والعمارة والأعمال الفنية، وهنا يكون هذا المفهوم قريبا من مفهوم الأسلوب.

وقد استخدم «أرنهايم» مصطلح التعبير في معناه الواسع، معتقدا أن التعبيرات البصرية تكمن في أي موضوع أو أي واقعة إدراكية، وتظهر باعتبارها قوى دينامية نشطة، فالتعبيرات لا توجد فقط لدى الكائنات الحية، أو العاقلة بل أيضا في الأشياء غير الحية كالأحجار والسحب، والجبال والنافورات والحيوانات والصخور والنيران وغيرها. والتعبيرات تدركها العين على نحو مباشر، لأنها تتجلى من خلال خصائص أولية كالشكل واللون والحركة(٩).

إن أي شيء في الحياة يمكن أن يكون حاملا للتعبير كما تشير نظرية الجشطلت، أما الخبرات المختلفة التي تُصنف تحت مصطلح «إدراك التعبير» The Perception of expression فتحدث من خلال عدد من العمليات السيكولوجية التي ينبغي التمييز بينها. فكل الموضوعات والأشياء تشتمل، في ضوء هذا التصور، على توترات داخلية تظهر في شكلها الخارجي، فالنار المتأججة تشتمل على توتر يختلف عن التوتر الخاص بالنار الخابية، والنهر المتدفق يشتمل على توترات لا يشتمل عليها النهر الساكن، والموسيقى السريعة تشتمل على توترات تختلف عن توترات الموسيقى البطيئة أو الهادئة، كذلك تكون توترات الشخص الذي يتحدث بسرعة مختلفة عن توترات الشخص الذي يتحدث ببطء وهكذا.

الخبرة الجمالية ومستويات التلقي للعمل الفني

يشير أرنهايم في كتابه «قوة المركز: دراسة حول التكوين في الفنون البصرية The Power of the Center: A study of Composition in the Visual Arts» والذي صدرت طبعته الثانية العام ١٩٨٨ إلى أن العمل الفني هو صورة، صورة يكون مركزها مشحونا بالطاقة البصرية التي تنبعث متوجهة نحو المتلقي، وأن الاتصال بالعين، على نحو خاص، يجعل المتلقي يشعر بأنه، يُنظر إليه من خلال شخص آخر، أو حيوان آخر، أو شكل آخر أبدعه الفنان، وفي لوحة ما، قد يكون الباب المفتوح، أو النافذة أو الطريق المؤدي إلى منظر طبيعي، بمنزلة الدعوة للمتلقي للدخول[١٠].

فالتنظيم البصري يفرض نفسه على المتلقي، وتُرى المراكز المختلفة الخاصة بالعمل الفني في نظامها الهيراركي المتدرج الخاص، وتتجه طاقات ما من هذا العمل إلى المتلقي، كما تتجه طاقات وتساؤلات من المتلقي إلى العمل، ولا يمكن تكوين العمل الفني على نحو كامل كما يشير «أرنهايم» ما لم يوضع حضور المتلقي في الاعتبار، وفي إشارة قريبة من نظريات القراءة الحديثة يقول أرنهايم «إن مسرحا بلا جمهور مسرح لا قيمة له»[١١].

تتحرك عينا المتلقي حركة حرة وتستكشفان العمل الفني بطريقة تحاول تفكيك البنية الداخلية له، لكن هذه الحركة الحرة المستكشفة للعينين لا تكون بلا ضوابط، فالإحاطة بالعمل في الاتجاه الأفقي، مثلا تحدث،إلى حد ما، على نحو أسهل من إحاطتها به من أعلى إلى أسفل (الاتجاه الرأسي). وتكون هناك حيل ما لدى المتلقين كما يشير أرنهايم لإدراك اللوحات على أنها منظمة من اليسار إلى اليمين، وبحيث يبدو الجانب الأيسر السفلي من اللوحة في حالات كثيرة كأنه نقطة الارتكاز الأساسية في التكوين... وهذه الطريقة الخاصة التي يتعرف المتلقي من خلالها على اللوحة يبدو أنها ترتبط بحالة اللا تناسق Asymmetry في المجال البصري، وحيث يبدو الجانب الأيسر والجانب الأيمن أمام العين، خلال الرؤية، كأن لهما أوزانا إدراكية مختلفة، ويبدو أن ما يعرف الآن من معلومات ـ حول الوظائف المختلفة لنصفي المخ ـ من الممكن أن يساهم في تفسير هذه النقطة، فالنصف الأيمن من المخ، عادة ما يهتم بالتنظيم الإدراكي الكلي، وحيث إن الجانب الأيسر من المجال

البصري المدرك يُسقَط على الجانب الأيمن من المخ، فإن الجانب الأيسر من المجال البصري في إحدى اللوحات مثلا من المحتمل أن يكون هو الجانب الأكثر تفضيلا، بحيث يُدرَك على أنه أكثر ثقلا، وأكثر مركزية وتأثيرا. ولا يفسر أرنهايم بعد ذلك السبب في كون الجانب الأيسر السفلي تحديدا هو الذي يُدرَك أولا، لكنه يؤكد أن تعدد المراكز وليس المركز الواحد في العمل الفني هو أمر مطلوب في عملية الإدراك الفني هذه، وذلك لأنه نوع من التركيب الخاص الذي يتفق مع التركيب الخاص بنصفي المخ البشري، والذي يتم من خلاله ـ هذا المخ ـ إنتاج الفنون وإدراكها(١٢).

ويشير أرنهايم في كتاب آخر له(١٣) إلى أن الأعمال الفنية ينبغي معايشتها إدراكيا، لكن إذا أراد المرء أن يفهمها عقليا، فإنه يجب عليه أن يضعها بشكل مناسب في شبكة تصورية من العلاقات المناسبة. إن الحكم على القيمة الجمالية لأحد الأعمال الفنية يتطلب خبرة أو تمكنا تقنيا، فهو حكم لا يمكنه أن يتكئ على المعايير المألوفة، أو الشائعة الخاصة بالعدد أو القياس، إنه يعتمد ـ هذا الحكم الجمالي ـ بدلا من ذلك على الحدس الإدراكي، وعلى التمعن في عوامل التماسك الهارموني والنظام والبساطة عند أي مستوى من مستويات تركيب العمل الفني، كما أنه يعتمد أيضا على أصالة هذه الأحكام الجمالية. إن كل ما سبق يفترض مسبقا وجود قدر كبير من الخبرة من جانب المتلقي، أو الناقد أو المؤرخ.

قد تنشأ فوضى في عملية الإدراك عندما لا تتآزر المكونات الخاصة بنسق معين أي بعمل فني معين، بل قد تتصارع مع بعضها البعض، وتحدث مظاهر الخلل الفوضوية هذه، في إدراك الأعمال الفنية، خاصة عندما لا يستطيع المتلقي أن يكتشف نشاطا موحدا، أو صيغة موحدة ومنظمة، في عمل فني معين(١٤).

إننا كي نحلل أي عمل فني ينبغي أن نخضعه لشبكة تصورية من العلاقات، وفي هذه الشبكة تكون كل وحدة من وحدات العمل محددة أو معرَّفة على نحو جيد، كما أن العلاقات بين هذه الوحدات ينبغي أن تكون قابلة للتحديد أيضا. لكن هذا التحديد أو التمييز للوحدات لا يعمل دائما بالشكل الجشطلتي والمتكامل المنظم، فهذه التفاعلات ينبغي أن تتم داخل كل مستوى من مستويات بنية العمل الفني، وأيضا فيما بين هذه البنيات وبعضها البعض، ومن الكل إلى المكونات الفرعية له وبالعكس، وبين المستويات المتنوعة هذه كلها أيضا(١٥).



لقد تتبع رواد مدرسة الجشطلت العلاقات الخاصة داخل البنيات الإدراكية المختلفة: من أعلى إلى أسفل، ومن أسفل إلى أعلى، ومن الكل إلى الأجزاء، ومن الأجزاء إلى الكل، ولم تكن هذه التحليلات، كما يشير أرنهايم، تهمل الغابة (الكل) من أجل الأشجار (والمكونات) ولننظر كيف طبق أرنهايم هذه المبادئ على بعض الأعمال الفنية.

أرنهايم وفن التصوير

قدم أرنهايم تحليلات ودراسات عدة لأعمال فنية عدة تنتمي إلى عصور وفنانين مختلفين في فنون الرسم والتصوير، ومن أشهر هذه الدراسات مثلا: دراسته حول لوحة «الجيرنيكا لبيكاسو»، والتي كرس لتاريخها، وعملية إبداعها كتابا كاملا[١٦]. وقدعرضنا لها ببعض التفصيل في كتاب سابق لنا[١٧]. ولذلك سنكتفي هنا بعرض بعض تحليلاته لبعض اللوحات الفنية الأخرى، من أجل توضيح كيفية تطبيق المبادئ الجشطلتية على بعض الأعمال الفنية؛ أي من خلال الإدراك الجشطلتي الخاص بهذا العالم لهذه الأعمال.

يرى أرنهايم أن اللوحات في الفن قد تكون تكوينات فائقة التركيب، وذات بنية مشتملة على قوى إدراكية عدة، لكن هذه القوى التي قد تبدو متناقضة، ينبغي أن تساهم كلها، في تكوين الكل الدينامي الذي يهيمن على الصورة أو اللوحة الكلية. وقد أوضح أرنهايم هذا من خلال تحليله للوحة «مدام سيزان على مقعد أصفر وثير» Madame Cezanne in a Yellow Armchair لبول سيزان [انظر اللوحة (٦) في ملحق اللوحات] وعلى النحو التالي:

ينشأ معنى هذه اللوحة ـ كما يشير أرنهايم ـ من ذلك «التفاعل بين القوى النشطة والمتوازنة». إن مايثير المشاهد في الحال هو ذلك الدمج بين الهدوء الخارجي، والنشاط الممكن الداخلي القوي لهذه المرأة، فاللوحة الهادئة لوحة مشحونة بالطاقة، وهذه الطاقة تتجه أو تضغط في اتجاه نظرة هذه المرأة.

إن المرأة في هذه اللوحة مستقرة وساكنة، لكنها في الوقت نفسه تبدو خفيفة كما لو كانت معلقة في الفضاء. وهذا المزج المرهف بين الهدوء والقوة، والصرامة والحرية غير المجسدة، قد يوصف باعتباره تشكيلا خاصا للقوى التي تمثل «التيمة» الأساسية للعمل. ولكن كيف تحقق هذا الأثر؟

كانت إجابة أرنهايم نفسه عن هذا السؤال بأن وجه الانتباه إلى الصيغة العمودية (المنتصبة) للوحة والتي تقوم بالامتداد بهذه الصورة الشخصية للمرأة (البورتريه) في الاتجاه الرأسي، ومن ثم تقوم بتدعيم الطبيعة العمودية للشخصية ككل، وأيضا للوجود الخاص للمقعد معها أيضا.

أما الشريط الأسود على الحائط فيقسم الخلفية إلى مستطيلين أفقيين، على نحو يقابل ذلك التركيز أو التأكيد الرأسي الذي يقوم به الإطار. ويبرز هذان المستطيلان أيضا الحركة العمودية للشكل ككل، وذلك من خلال حقيقة كون المستطيل الأدنى منهما يعد أطول نسبيا من المستطيل الأعلى. وقد أشار أرنهايم إلى أن العين تتحرك هنا في اتجاه خاص تتحكم فيه مسافات صغيرة متناقصة، وتخلق المسافة المتناقصة بين الإطار والكرسي، وبين الكرسي والشخصية حركة ما تنشأ من الخلفية وعبر الكرسي، ثم تنتقل إلى الشكل الموجود في أمامية اللوحة.

كذلك يتشكل سلم مماثل متساوق من النصوع المتزايد يقودنا بدءا من الشريط الأسود على الحائط، عبر الكرسي والشخصين، إلى سطح الضوء على اليدين، أي نحو النقاط المحورية للتكوين. وفي الوقت ذاته، فإن الكتفين والذراعين، تكون شكلا بيضاويا حول الجزء الأوسط من الصورة، وهو الجوهر أو المحور المركزي للثبات الذي يتفاعل ويعيد التفاعل، مع النمط الخاص بهذين المستطيلين.

وقد أشار أرنهايم أيضا إلى أن السطوح أو المسطحات Planes الثلاثة الأساسية في اللوحة، وهي الحائط والكرسي والشكل الإنساني، تتداخل كلها في حركة خاصة تمتد من الناحية اليسرى البعيدة إلى الناحية اليمنى القريبة. وتُعَزِّز هذه الحركة المهيمنة في الاتجاه ناحية اليمين من خلال ذلك الوضع غير المتناسق للشخصية في علاقتها بالكرسي. وهو أمر تؤكده أيضا صورة هذه الشخصية (غير السيمترية) والتي يكون جانبها الأيسر أكبر، إلى حد ما، من جانبها الأيمن.

وتتم معادلة هذه الحركة ناحية الجانب الأيمن أو تحييدها بواسطة الكرسي، الذي يوجد أساسا ناحية النصف الأيسر من اللوحة.

ورأس المرأة ثابت عند المستوى الرأسي Vertical المركزي، وبرغم أنه موجود في حالة ما من الاستقرار، فإن العينين تشتملان على حركة خاصة بهما، كما تظهر اليدان، وهما المركز أو البؤرة الأخرى للتكوين، مدفوعتين إلى الأمام في

اتجاه ما يتعلق بنشاط ما كامن ممكن، أو محتمل الحدوث. لكن هذه النشاط قد تم تحييده أو خفضه للجسم من خلال هذا الوضع المقيد. إن اتكاء هذا التكوين على المزج بين الحالة ونقيضها لم يخلق حالة من الغموض، وفقا لما يقوله أرنهايم، وذلك لأن العديد من العناصر التي يحدث التوازن بينها، تخلق نظاما هيراركيا، يقوم كل منها في نهايته بالحلول محل بعضها البعض، بدلا من أن تتصارع، أو تتناقض، مع بعضها البعض(١٨).

يعطي تحليل أرنهايم هذا تلميحات فقط حول العلاقات الدينامية، ويوحي بأن هذا التوازن الخاص بالاسترخاء والنشاط هو الذي غير النتيجة أو الموضوع الرئيسي للوحة. وقد أشار كذلك إلى أن إدراك النمط الخاص بالقوى البصرية، والذي ينعكس في المحتوى، هو أمر مفيد في محاولة تقدير قيمة البراعة، أو الامتياز الفني، في اللوحة(١٩).

يحلل أرنهايم كذلك لوحات فنية أخرى كي يوضح أفكاره من خلالها ومنها مثلا، لوحة «أمثولة العميان» أو حكايتهم الرمزية Parable of the blind لبيتر بروجل (١٥٦٨) [انظر اللوحة (٧) في ملحق اللوحات] والتي توضح جيدا - كما يرى أرنهايم - استخدام الفنان لمبدأ التماثل والاختلاف لتدعيم حركة السقوط، ومن ثم العاقبة الوخيمة للسير على هدي مرشدين عميان. تشير لوحة بروجل هذه إلى «إنجيل متى» حيث يقول السيد المسيح عن الفريسيين «وإذا كان أعمى يقود أعمى يسقطان كلاهما في حفرة» ويعتقد أرنهايم أن الطابور أو الصف - الذي يتكون من ستة رجال - طابور يمثل مراحل متتابعة من عملية واحدة للحركة، عملية تبدأ بالتجول أو الضرب في الأرض دون غاية أو هدف، ثم التردد، ثم الشعور بالذعر، ثم التعثر المفاجئ، ثم السقوط في النهاية، وحيث ينحدر المنحنى المتناقص (النازل) الخاص برؤوس هؤلاء العميان ببطء إلى أسفل في البداية ثم يسقط أو يتهاوى على نحو سريع، بعد ذلك. وفي ذلك الموقع الذي يحدث فيه التعثر المفاجئ، ويقع فيه السقوط الفعلي تكون المسافة بين الرؤوس هي الأكبر مقارنة بالمسافة بين الرؤوس التي لم تسقط بعد، ومن ثم فهي تشير إلى تزايد في السرعة وهذه المجموعة من الأشكال المتآزرة معا، مربوطة أو مشدودة معا، من خلال مبدأ خاص بالشكل المتناسق الموجود في اللوحة.

إن ملابسهم متماثلة نوعا، كما أن خصائصهم الفراسية (تعبيرات وجوههم) متماثلة أيضا، مما يجعل المشاهد يتابع مسار النشاط المشترك

الخاص بهم، بدلا من أن يركز على الخصائص الفردية المميزة لكل منهم. وتماثل الشروط البنائية في لوحة بروجل هذه الإدراك الجوهري الخاص بالصور المتحركة، حيث تُرى الصورة الموجودة في مواضع عدة ـ من خلال حركات متتابعة عبر الزمن ـ باعتبارها الصورة نفسها، ولكن في مراحل مختلفة من الحركة. إن التماثلات وتتابع الحركة في لوحة بروجل تتفق على نحو واضح مع تلك المبادئ التي تجعل من الحركة أمرا مقنعا(٢٠).

أما التحليل الثالث ـ والذي نعرضه هنا ـ فقد قام به أرنهايم من أجل توضيح كيفية اقتراب المبدعين من الفنانين من «مبدأ البساطة» في الإدراك الإنساني وتجسيدهم له في أعمالهم. وقد تم هذا التحليل على لوحة «الغموض والكآبة في أحد الشوارع» mystery and melancholy of a street والتي أبدعها الفنان الإيطالي دي« كيركو العام ١٩١٤ وهي لوحة تجسد واقعا يشبه الحلم أو الكابوس. [انظر اللوحة (٨) في ملحق اللوحات].

تصور هذه اللوحة حالة فتاة تقترب ـ مع لعبتها التي تشبه الطوق ـ من ظل شبحي غامض في ذلك الشارع الخالي من المارة، وتكشف النظرة الفاحصة عن تلك الكيفية التي شُكلت الظواهر من خلالها في ضوء قواعد المنظور الخطي، بحيث تتضاد مع الشكل المتماثل للعربة أو الحافلة الموجودة في الشارع، ومن خلال هذا التضاد تبدو المباني محرفة نوعا ما، كما أن الجو المنذر بخطر أو شر ـ يوشك على الوقوع ـ يسود في اللوحة، ويُدعَم هذا التضاد أكثر من خلال المنظور الخاص بصفي الأعمدة على جانبي اللوحة، وبحيث ينفي أحدهما الآخر من خلال ثنائية ما للظل والنور، أو العتمة والضوء، فالصف الأيسر من الأعمدة يحدد الأفق من خلال طريق متصاعد، يوجد عند نهايته علم أحمر علامة على الخطر. أما الصف الأيمن فيحدد خط الأفق في اتجاه المركز الأسفل للوحة، ويشبه الشارع الصاعد مع صف الأعمدة المضيء فقط ذلك الشيء الوهمي الخادع الغامض القريب من السراب، والذي يؤدي بدوره إلى أن تندفع الطفلة بتهور نحو اللاشيء أو العماء(٢١).

إن هذا المثال يوضح كيف استطاع الفنان جيور جيو دي كيركو أن يستخدم القواعد الراسخة للمنظور من أجل أن يخلق إيهاما فنيا مقنعا يمكن تطبيقه على أنساق مكانية متباعدة، ومن أجل أن يخلق أيضا شعورا بالضيق أو عدم الراحة، عندما ينظر المرء إلى هذه اللوحة. إن التعبير الخاص بهذه اللوحة قد يكون

واضحا بالنسبة للمتلقين الواعين، هذا على الرغم من أنهم قد لا يكونون واعين بالوسائل الفنية التي شُكِّل من خلالها مثل هذا التعبير الفني[٢٢].

أرنهايم وفن النحت

يؤكد أرنهايم أن الوسائط المختلفة للفنون هي أدوات ينقل الفنانون من خلالها صورهم البصرية حول الخبرة الإنسانية بأشكال مختلفة. وأن النحت كفن ينجز مهمته بوسائل تختلف عن تلك التي تكون متاحة في فنون التصوير والعمارة والفنون غير البصرية الأخرى. فخصوصية النحت مستمدة من الخصائص الفيزيقية والإدراكية المميزة للمواد التي تكون متاحة في متناول النحات أو المثال. ومن بين الخصائص المهمة هنا تبرز تلك العلاقات الخاصة بين الموضوعات التي تُنحَت، والزمان والمكان، على نحو خاص.

تجعل الموسيقى والرقص والمسرح والسينما أحداث الحياة مصحوبة بالنشاطات الزمنية الخاصة بها. وهي تصور الطرائق الإنسانية المختلفة في التعامل مع هذه الأحداث وكذلك التعليق عليها. فهذه الوسائط تعكس عمليات الصيرورة والثبات بأشكال متنوعة. وليس الأمر كذلك في التصوير والنحت والعمارة، فنتاجات هذه الفنون، عندما تُنجَز، تعرض حالة ثابتة من الوجود، فالمباني في العمارة مثلا، تعكس تفضيلا خاصا للثبات أو الاستقرار والإيجاز، أو تفضيلا خاصا للتنوع والتعددية البارعة، أي تفضيلا خاصا بالتعلق بالأرض والالتصاق بها، أو للطموح نحو البقاء فوق الذرا والمرتفعات.

ويفتقر العديد من الأعمال النحتية إلى الصفة الجوهرية المميزة للحياة ألا وهي الحركة، وهذا أمر قد يدعو للإحباط ومن ثم يلجأ بعض الفنانين إلى التخفيف من آثاره بحيل فنية أو صناعية عدة (وضع التمثال على مائدة دوارة مثلا).

لكن الأمر المهم - كما يرى أرنهايم - هو أن توحي هذه المنحوتات بالحركة لا أن تتحرك فعلا. فالعديد من الأعمال النحتية التي حُركت قد فشلت في إحداث الأثر المتوقع منها، بل جاءت بنتائج مخيبة للآمال إلى حد كبير. إن الثبات اللازمني للنحت ليس عيبا أو عائقا للنحت، فالنحت مثله مثل التصوير يقوم بالاستخلاص الخاص، من ذلك المشهد العام للخبرة دائم التغير، لحالات خاصة تبدو ساكنة، ويتم تذوقها من أجل صدقها المضيء للعقل ودلالاتها الدائمة الخالدة المتجاوزة لحدود زمان خاص، أو مكان خاص... إن الفنان يربط هنا بين

الماضي، والمستقبل من خلال هذا الحضور الدائم للعمل الفني في الحاضر، إنه يزودنا بصور ثابتة مستقرة، نستطيع من خلالها توجيه أنفسنا في المكان. بينما نتحرك عبر تيار من الأحداث المستمرة المتنوعة[٢٣].

والنحت وثيق بالأرض أكثر من التصوير، وأقل من العمارة، فالتمثال، فيما يرى أرنهايم، يشبه الشجرة أكثر مما تشبه اللوحة النجمة، والنحت ينقل الخبرة الخاصة بالارتكاز الثابت على الأرض، ومن ثم ربما كان الأكثر ملاءمة كي يرمز لمثل هذا الرسوخ. وخضوع الحياة على الأرض لقوة الجاذبية يُعبَّر عنه على نحو أكثر ملاءمة، في الأشكال النحتية، مقارنة بلوحات التصوير. وعندما يكون التمثال صرحيا، فإنه يصبح مناسبا أكثر لأن يكون مكانا للزيارة، إنه يُبحَث عنه مثله مثل مشاهد الطبيعة العظيمة. وكي تمارس هذه التماثيل تأثيرها تحتاج إلى حيز، أو مكان أو فضاء مناسب، إنها توضع في الميادين وأمام المباني، وعلى قمم التلال، حيث تقوم بتركيز المعنى الخاص بالفضاء الخاص لها أو المحيط بها. ولعل هذا هو السبب الذي يجعل النحت يتطلب أماكن في الخارج، وليس في الداخل. فداخل الحوائط الأربعة الخاصة بالأماكن الداخلية تميل التيمة أو الشكل التكويني الخاص بالغرف إلى السيطرة أو الهيمنة على التصميم المعماري، وكذلك على التنظيم الخاص بالمحتويات وبحيث تبدو أشكال التماثيل الكاملة، أو النصفية بمنزلة الخلل أو الاضطراب داخل هذا التصميم، ووضع التمثال بعيدا أو في أحد الأركان يجعل النحت يفقد الدور المنوط به. إن هذا يعني أن أرنهايم يرفض عرض التماثيل، أو المنحوتات داخل الغرف المغلقة، فمكانها المناسب فضاء خارجي مفتوح، وقد يلعب النحت أيضا دورا جوهريا في رأيه عندما يُدمَج داخل خطة معمارية بوصفه وسيطا بين تجريدية أحد المباني، والأجسام الحية لمستخدمي هذا المبنى.

تكشف المقارنات بين النحت والأدب أو التصوير عن فروق خاصة في أسلوب تمثيل الموضوعات. وهنا يعود أرنهايم إلى «ليسنج»، ذلك الذي قارن في مقال كلاسيكي له بين تمثال لاؤكوون Laocoon، حيث أشكال أو تماثيل الرخام التي تنتمي إلى العصر الهيلينيستي، والخاصة بكاهن طروادة وأبنائه الذين هاجمتهم الحيات، وبين القصة نفسها كما تتردد، أو تحكى في «الإنيادة لفيرجيل». فخلال السرد اللفظي تتجسد القصة عبر الزمان والمكان ويربط هذا السرد الحدث بسلسلة من الأسباب والنتائج، وذلك من خلال التفسير لكيفية حدوث أقدار



الإنسـان، وأيضـا تلك النتـائج المترتبـة، أو التي تؤدي إليهـا هذه الأقـدار. إن هذا السرد القصصي يعرض حياة الفرد في موضعها الطبيعي والاجتماعي. ويحدث شيء مماثل عندمـا تبين اللوحـات الأفعـال الإنسـانيـة أو تظهرهـا خـلال مشـهد طبيعي معين، أو مدينة معينة، في قصر أو اصطبل.

في مقابل ذلك، فإن مجموعة التماثيل الرخامية الخاصة بلاؤكوون وأبنائه قد تعد منزوعـة ـ في هذا العمل ـ من سيـاقهـا الزمـاني والمكاني. إن النحت يقيد إفـادتهـا، أو روايتهـا الخـاصـة حـول الصـراع، بين تلك الوحـوش الضـارية المهاجمة، وتلك الضحايا التي تقاسي الويلات وتعاني منها. وبخلو هذا العمل النحتي من البعـد الخـاص بالزمـن، ولذلك فإنه يعـرض حـالة مـن السكون، أو الثبات بدلا من أن يعرض حدثا في حالة خاصة من النمو. وبرغم ذلك، يقول أرنهـايم، إن مـجـمـوعـة لاؤكـوون تعـرض تركيـبـا جـديرا بالاعـتـبـار من خـلال تقديمها لأكثر من شكل، أو أكثر من شخصية.

عندما يكون العمل النحتي محدودا بشكل واحد، أي جسد إنساني واحد مثلا، فإن النحت يعوض متلقيه عن هذا القصور من خلال العرض، أو التقديم على نحو رمزي داخل أفقه الخاص لبعض التيمات الدالة مثل التوازي والتقابل Parallelism and contrast والانقباض والانبساط، والمقاومة واللدونة، والصعود والهبوط.

وهذا النمط من التفاعل بين الإيماءات المكانية للجذع، والرأس، والأطراف الخـاصـة بالأشكال يضـيف الكثـيـر إلى الصـورة السـيـمـفـونيـة Symphonic Image الخاصـة بالحركات والحـركات المقابلة، والتي تعكس عالما كليا مـوجودا في جسـد واحـد. ولنتذكر هنا أنه خـلال فلسفـة عصـر النهضـة حـول النسبـة والتناسب الخاصة بالجسم الإنساني، كانت هذه الفلسفة تعتبر الإنسان صورة مصـغرة (ميكروكوزم) للعالم الذي تعتبر بنيته (الماكروكوزمية) وراء متناول ما تستطيع أن تصل إليه حواسنا.

وهذه الاستجابات الانفعالية لهذه التماثيل التي هي نسخ صادقة على نحو خادع للشكل الإنسـاني، هي استـجـابات ذات شـقين: فـمن نـاحـيـة، قـد يرحب الجـمـهور بالمظهر المألوف لهذه الأشكال النحتيـة، والتي تبدو كأنها مأخوذة مبـاشـرة من الحـياة اليـومـيـة والشـوارع، وهذه الاسـتـجـابة مسـتـمـدة من ذلك التذوق القديم الخاص بعمليات المحاكاة البارعة للطبيعة، ومن ناحية أخرى، فإن المشاهدين أو المتلقين الحساسين يتعرفون في النتاجات الحديثة على تلك

الصدمة السريالية الخاصة التي تحدثها كائنات تبدو حية، لكنها تكشف عن برودة الأجساد الميتة، وعن غياب الشعور أيضا. إن هذه التماثيل في فن النحت قد تشبه سكانا هبطوا على إحدى الجزر الخالية وهم في حال ما بين الحياة والموت، لقد هبطوا إليها من مصادر التراث الفولكلوري الخاصة بالأشباح، والعفاريت، والكائنات الآلية الشبيهة بفرانكشتاين، إنهم يرمزون للقدرة الجليلة للعقل الإبداعي لإدراك المبتدعات، أو النتاجات التي تعرض خصائص الحياة الأساسية بينما تفتقد هي ذاتها الحياة. إن هذه المنطقة الوجودية التي تلتقي عندها الحياة والموت، تقدم صلة انفعالية حميمة تشجع على تذوق هذه الأعمال الخاصة بفن النحت[٢٤].

أرنهايم والسينما

كتب أرنهايم العديد من المقالات حول فن السينما منذ ثلاثينيات هذا القرن (العشرين)، وقد نشر بعضها في ألمانيا قبل وصول هتلر إلى السلطة بوقت قصير، ونشرت بعض ترجماتها إلى الإنجليزية العام ١٩٣٣، وأما بعضها الآخر فنشره في روما خلال العامين ١٩٣٣، ١٩٣٤[٢٥]. وقد جُمع بعض هذه المقالات في كتاب صدر العام ١٩٣٢ بعنوان الفيلم كفن Film as Art، تُرجم إلى العربية بعنوان «فن الفيلم»، ثم أنه نشر كتابا آخر عن السينما بعنوان «مقالات في السينما والنقد الفني» Film essays And Art Criticism العام ١٩٧٧، ثم انقطعت كتاباته عن السينما نسبيا ووجه اهتمامه كله إلى فنون أخرى كالرسم، والتصوير، والنحت، والعمارة، والأدب كما سبق أن ذكرنا.

يصف بعض النقاد آراء أرنهايم عن السينما بأنها محدودة، بل وضيقة الأفق[٢٦]، أو أمثلة موضحة ذلك لأنه كان ينظر إلى الفيلم من خلال الجانب الخاص بالشكل فقط، ولتأييد وجهة نظره هذه استخدم تناظرات من مجالات وسائط فنية أخرى، فقال إن الشعر يعيدنا إلى الكلمات، لا إلى الرسائل الموجودة فيه فقط، والتصوير يركز حساسيتنا على الخط واللون والتكوين وغيرها من الخصائص الشكلية الأخرى، وليس على التمثيل العقلي الموجود في اللوحات فقط، وكذلك الحال بالنسبة لفن السينما، فهو يعيدنا إلى الأساس الخاص «بالوسيط» وليس إلى تأكيد مواضع الاهتمام في العالم الذي يصوره الفيلم. وما هذا الوسيط؟ وجد مونستربرج هذا الأساس في العمليات السيكولوجية الخاصة

بالمشاهد، أما أرنهايم فأراد أن يحول الاهتمام إلى مادة الوسيط ذاتها، لكنه لم يجد طريقة يقوم من خلالها باختزال هذا الوسيط إلى شيء آخر أبسط منه، ولأن هذا الأمر سيتناقض مع مبادئ الجشطلت، ولذلك لجأ إلى النظر إلى المواد البسيطة الخاصة بالفنون الأخرى، واستنتج في النهاية أن مادة الفيلم التي ينبغي أن تكون موضع الاهتمام، هي كل العوامل التي تقلل من الشعور بالواقع، وتعمل، كذلك على زيادة الإيهام بهذا الواقع أيضا.

وحيث إن الفيلم يمكن أن يكون فنا فقط بالقدر الذي يختلف عنده الوسيط الخاص بالفيلم عن عملية التصوير الحقيقي للواقع، فقد أحصى أرنهايم كل جوانب الوسيط الخاص بالفيلم التي تعد، على نحو ما، غير واقعية ومن ثم ضرورية في فن السينما، ومنها مثلا:

١- إسقاط الشرائح الفيلمية أو اللقطات على سطح ثنائي الأبعاد.

٢- الاختزال للإحساس بالعمق ومشكلة الحجم المطلق للصور.

٣- الإضاءة وغياب اللون.

٤- عملية التأطير Framing للصور أو وضعها في أطر أو كادرات خاصة بها.

٥- غياب المتصل الكمي الزماني - المكاني نتيجة لعملية المونتاج.

٦- غياب المدخل الخاص من الحواس الأخرى.

ينبغي أن نذكر - هنا أن معظم دراسات أرنهايم الأولى عن السينما كانت تتم على أفلام السينما الصامتة والتي أُنتجت باللونين الأبيض والأسود، لكنه انتقد أيضا، بعد ذلك التطورات التكنولوجية الحديثة في السينما مثل اللون والصور ثلاثية الأبعاد، والصوت، والشاشة الكبيرة...إلخ. وذلك لأن كل هذه التطورات في رأيه كانت تقلل من التأثير الخاص بالسينما، فهي تجعل الفيلم أقرب إلى الاتفاق مع الخبرة الطبيعية والواقعية(٢٧).

لقد تعامل أرنهايم مع الخبرة السينمائية أساسا على أنها خبرة غير واقعية، ومن ثم فقد اعتبر كل ما يقربها من الواقع بمنزلة العدو الذي يعمل ضد طبيعتها الخاصة المميزة في رأيه.

كانت السينما الصامتة في عشرينيات القرن العشرين بالنسبة لأرنهايم أعلى ذروة في تاريخ السينما، وذلك لأنه تمثل فيها الشكل النقي المجرد للتعبير السينمائي كما قال، أما التطورات العديدة في السينما فقد رآها بمنزلة الخيانة لنقائها، فبدلا من أن يقوم الشكل الخاص بالسينما بالتوحيد بين مجموعة من

أنظمة العلامات (الضوء والإيماءة والمونتاج والتكوين) فإنه قد خضع - كما قال - لتفضيلات السوق وأذواق الجمهور العامة، وأصبح في الثلاثينيات وبعدها، نوعا من «حقائب الغسيل» - كما وصفها - التي تحوي بداخلها بعض أشكال المحاكاة للواقع[٢٨]. بل إن الصوت الذي أدخل على فن السينما اعتبره أرنهايم عملية تشويه، وبديلا غير نقي لفن المسرح. على كل حال فإنه برغم هذه الآراء السلبية والمحافظة التي طرحها أرنهايم مبكرا حول فن السينما، وبرغم أنه ظل بعد ذلك بعشرات السنين متمسكا بها[٢٩]، فإن له بعض الأفكار الإيجابية أيضا، والتي تناسب موضوع كتابنا هذا. ونكتفي من هذه الأفكار بذكر فكرتين فقط، تدور الأولى منهما حول تصوره الخاص لفكرة الحركة في السينما، بينما تتعلق الثانية، بفكرته حول الإطار ودوره في عملية المشاهدة.

١- الحركة في السينما

ينظر أرنهايم إلى فني النحت، والتصوير على أنهما من الفنون السكونية، فهما يقبضان على الموضوع الرئيسي (التيمة) المميز لفعل أو حدث معين ويسجلانه، لكنهما لا يستطيعان بيان هذا الموضوع الرئيسي بينما هو يتجلى أو يكشف عن نفسه زمانيا. كذلك تقوم الكاميرا الفوتوغرافية وفن «السلويت» بتثبيت الحركة. أما السينما فهي تبعث الحركة في مفردات (لقطات) ساكنة، فالسينما تعرض صور الحركة المتتابعة، كما في حالة الشخص الذي يجري، أو يرقص، أو يتحرك، كما أنها تصور المراحل المتتابعة من الأحداث. وهناك فرق بين طبيعة بيان الحركة في السينما وطبيعتها في الفنون الأخرى، فقد اهتمت فنون التصوير والنحت مثلا بالحركة، لكنها حركة مؤقتة، أو بالأحرى ساكنة، حيث يتم إظهار أعضاء الجسم الإنساني مثلا في أوضاع نشطة مثل السيقان التي تجري، والأذرع التي تحارب، والإيماءات الخاصة بحالات الغضب والفرح وأوضاع الرقص... إلخ[٣٠].

كذلك يمكن تصوير الحركة في النحت والتصوير من خلال مسار، أو تتابع مراحل النشاط، عبر الزمن، وهذا لا يمكن أن يقدم من خلال صورة واحدة فقط، إنه ينبغي أن يكون متسلسلا كما في حالة التصوير مثلا لمسيرة حياة أحد الأشخاص. فالتتابع الزمني يتحول هنا إلى تتابع مكاني، ويُقسَّم المتصل الكمي الخاص بالقصة إلى مراحل، وتعود الشخصية نفسها التي تُصَوَّر، مرة أخرى،

من خلال تمثيلات مختلفة لها، سواء من خلال صور متعددة منفصلة لها أو داخل الإطار الخاص بصورة واحدة، ومن ثم تنقسم هويتها، بشكل أو بآخر.

هذا التوزيع للمراحل المتتابعة للحركة، أو الحياة - عبر سلسلة من الصور والهويات المنفصلة / المتصلة - أي التكنيك الذي يستخدم في النحت والتصوير فقط من أجل الأغراض الخاصة بتمثيل المراحل المتتابعة لقصة معينة، قد أثبت في رأي أرنهايم أنه أفضل وسيلة - بالنسبة للسينما - لتصوير الحركة الحية المؤقتة. وهناك فرق عميق على كل حال بالنسبة للفيلم، فالصور المفردة ضمن السلسلة المتتابعة للأحداث توجد كمفردة على نحو تقني فقط، ولا تكون كذلك بالنسبة لما يعايشه المشاهدون من أحداث، فمع الحركة الخاصة للأحداث لا يكون هناك تركيب لمراحل منفصلة، بل تتابع مستمر متصل غير قابل للانقسام.

إن نظرية الجشطلت، تؤكد هنا، مرة أخرى، أن الفن ليس محاكاة أو تكرارا انتقائيا للواقع، بل عملية ترجمة للخصائص المميزة له من خلال أشكال تتسم بالبساطة والاتزان والانتظام والكلية والحركة والتكامل.

٢- الإطار وخبرة المشاهدة

الإطار في اللوحة التشكيلية جزء لا يمكن الاستغناء عنه. إنه يحدد المركز المتوازن لها ويحدد الموضع المكاني لعناصرها التصويرية، إنه إطار للدلالة متضمن في العمل ويشبه نغمة القرار أو النغمة الأساسية Keynote في الموسيقى، وعلى نحو ثانوي فقط يمكن أن ينشط المشهد البصري كعالم في ذاته حيث إنه يكون مثقلا بالحدود الخاصة بنافذة المشاهدة هذه.

وخلال خبرة مشاهدة السينما قد يكون الأمر عكس ذلك، فالمركز المتوازن الخاص بصورة الفيلم لا ينتمي كثيرا إلى ما يعرض على الشاشة، بقدر انتمائه إلى الإطار المتغير الخاص بالصورة. وكما يحدث بالنسبة للخيوط المتصالبة Crossed على شاشة التليسكوب، يُفرَض مركز التوازن الخاص بالإطار على المشهد الذي يحدث. وينساق هذا المشهد على نحو إلزامي لهذا الإطار، ولكون المشهد في حالة حركة دائمة، فإنه يغيّر دائما علاقته بالإطار. كما أنه لا توجد بداخله بنية سكونية، إنه تدفق مستمر من التحولات، خلالها يتحرك مركزه من مكان إلى آخر.

ونتيجة لذلك فإن التكوين في فنون الأداء، والسينما، والمسرح هو «تكوين مؤقت» كما أنه فضفاض أكثر، وذلك مقارنة بالفنون الثابتة الأخرى (النحت والتصوير).

واعتمادا على الاتجاه الخاص بالمشاهد للفيلم، فإن خبرة المشاهدة للسينما هي خبرة متمركزة حول الذات، بطريقة أو بأخرى، أكثر مما هي الحال في التصوير. وذلك إما لأن هذا المشاهد يجد نفسه جالسا مستريحا، وأمامه الشاشة كإطار لرؤيته، مما قد يجعله يفرض بنية ثابتة على الحدث المستمر والمتحرك للفيلم، وإما لأنه قد يكون مأخوذا بواسطة الحبكة Plot الموجودة في الفيلم وإلى أبعد حد، بحيث يجد نفسه يتحرك معها أي يستسلم للحدث، ويكافح مع الممثلين ويتسابق معهم ويتوقف حين تظهر العقبات، ويصل معهم إلى الأهداف[٣١].

إن اللوحة لا تنتمي كثيرا إلى المشاهد، مثلما تكون الحال بالنسبة للفيلم المؤثر في شاشة، هذا الذي يكون أداة لرؤيته، إنه لا يفقد ذاته في صمت اللوحة، بينما تجتذبه السينما فيستغرق فسيولوجيا من خلال السرعات الخاصة بالأحداث الجارية، في تلك المشاهد التي تتوالى أمامه. وعلى الرغم من ذلك، وكما يقول أرنهايم، فإن التكوين البصري يكشف عن نفسه على نحو مناسب أكثر في ذلك الانفصال الهادئ بعيدا عن الزمن، والذي يوجد في الأعمال الساكنة لفني النحت والتصوير. ولعل هذا ما يفسر اهتمامه الكبير بعد ذلك بهذين الفنين وإهماله الواضح أيضا لفن السينما.

لقد كان أرنهايم - وربما كانت هذه هي نقطة ضعفه - مهتما أكثر بالفنون التي تعكس الثبات - كالنحت والعمارة والتصوير - أكثر من تلك الفنون التي تعكس الحركة (كالسينما والمسرح والباليه مثلا)، وذلك لأن النمط الأول من الفنون هو الذي يعكس خصائص البنية الثابتة أو الجشطلت أو النظام أكثر مما تعكس خصائص الحركة أو السيرورة أو التغير كما هي الحال بالنسبة للنمط الثاني من الفنون.

* * * *

5 الجماليات التجريبية

تمهيد

اعتبر كروزيير وتشابمان Crozier & Chapman ذلك الاستقبال العدائي المحقر للمدرسة الانطباعية في الفن (كما سنشير إلى ذلك خلال الفصل الثامن من هذا الكتاب) نقطة بداية جيدة يمكن من خلالها مراجعة آثار السياق الاجتماعي في التذوق الجمالي؛ وقد أدى فحصهما الجيد للتراث الخاص بالعلاقة بين الطبقة الاجتماعية والتذوق الجمالي إلى القول بوجود تباينات جديرة بالاعتبار - داخل أي مجتمع - في تفضيله الجمالي، وإن الأمر لا يمكن تفسيره فقط من خلال تلك النظريات السيكولوجية البسيطة عن التفضيل الجمالي[1].

«هل تعلم ما السعادة الحقة؟ إنها مشاهدة الحبيب ورؤية وجهه الفتان»

«**من غزليات حافظ الشيرازي**»

لقد كانت القضايا الجمالية التي طرحها الفلاسفة ذات جاذبية خاصة بالنسبة لعلماء النفس، هذا برغم أن المناهج التي تبناها العلماء لدراسة هذه القضايا قد تغيرت من وقت لآخر. وقد طرح أفلاطون وأرسطو،

وعديد من الفلاسفة بعدهما ـ كما أشرنا في الفصل الثاني ـ الكثير من القضايا والتساؤلات المهمة حول الجماليات، هذا برغم أن المصطلح ذاته لم يستخدم قبل أن يصكه ألكسندر بومجارتن في منتصف القرن الثامن عشر، كما أشرنا خلال الفصل الأول.

فقد اهتم الفلاسفة بطرح العديد من القضايا الجمالية المهمة مثل: الأحكام الجمالية بين الموضوعية والذاتية، ودور الانفعالات في الاستمتاع الجمالي، وتعريف الفن والجمال، والمسافة النفسية، والتعبير، والخيال والحدس إلى غير ذلك من القضايا التي أهملها علماء النفس معتقدين أنها «تأملية» ولا يمكن تناولها بالمنهج «التجريبي»، هذا رغم ما يؤكده «أوهير» من أن أعمال بعض الفلاسفة الإمبيريقيين البريطانيين وبخاصة ديفيد هيوم، وفرنسيس هتشسون، هي أعمال ذات علاقة وثيقة بالبحوث الإمبيريقية التي قام بها إيزنك بعد ذلك. فقد كان اهتمام هيوم الأساسي متعلقا بقضية تبرير أحكام الذوق على أسس موضوعية [٢]، وذلك رغم تأكيداته المتكررة على الجانب الذاتي والانفعالي من خبرة الذوق ـ وكما عرضنا لها في الفصل الثاني من هذا الكتاب.

وبينما يُعَدُّ فخنر أول من قام ببحث إمبيريقي حول إحدى القضايا الجمالية (في ألمانيا خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر)، كان هيوم قبله، بحوالى قرن من الزمان، أول من قام بتلخيص الكيفية التي ينبغي أن تُجرى على أساسها هذه البحوث، فالخصائص الجمالية في رأيه ليست ثابتة على نحو قبْلي أو أولي Apriori، لكنها يمكن أن تتحدد ـ كما أشار هيوم ـ من خلال «الملاحظات العامة المتعلقة بتلك الجوانب التي ظهر أنها مسؤولة عن السرور بشكل عام في كل الأقطار وكل الأعمار» [٣].

إن قدرا كبيرا من الدراسات الإمبيريقية التي أجريت في مجال علم النفس كان متعلقا بشكل جوهري باكتشاف مدى وطبيعة الاتفاق بين الثقافات المختلفة في الأحكام الجمالية. كما اهتمت دراسات أخرى باكتشاف مظاهر الاتفاق أو الاختلاف بين الأفراد الذين يختلفون في النوع (ذكرا أو أنثى)، والعمر، وسمات الشخصية، وغير ذلك من المتغيرات التي اهتم بها بشكل خاص ذلك الاتجاه المسمى «الجماليات التجريبية».

فخنر والجماليات التجريبية القديمة

يعتبر فخنر من الرواد المبكرين لعلم النفس التجريبي، كما كانت الحال بالنسبة لفيبر E. Weber وجالتون F. Galton وفونت W. Wundt وغيرهم. وهؤلاء الرواد الأوائل هم من حاولوا الإجابة عن الأسئلة والقضايا النفسية من خلال بعض الأساليب الإمبيريقية المنظمة، وذلك بدءا من النصف الثاني من القرن التاسع عشر. فقد كانت الظواهر الجمالية من أكثر الظواهر تركيبا وغموضا داخل مجال علم النفس. وكان هذا التركيب، أو الغموض هو العذر المعتاد الذي استخدمه علماء النفس، عندما لم يكن لديهم الكثير كي يقولوه حول هذه الظواهر.

وبرغم ذلك فقد كانت الظواهر الجمالية، من أولى الظواهر التي تحدث عنها علماء النفس التجريبيون ووضعوها في اعتبارهم، وقد كان فخنر - من بين هؤلاء - هو المؤسس لما سمي بالجماليات التجريبية Experimental Aesthetics، فهو أول من قام بدراسات يمكن أن ينطبق عليها هذا المصطلح حين قام، العام ١٨٧١، بدراسة استجابات بعض الأفراد حين عرض عليهم بعض الأعمال الفنية وطلب منهم المقارنة، والاختيار بينها، وذلك في متحف مدينة «درسدن». وقد كان يطلب من زوار هذا المتحف المقارنة بين لوحتين لاثنين من الفنانين، كان هناك نقاش عام في ألمانيا حول قيمتهما الفنية، وشارك فخنر في هذا الجدل من خلال سؤاله لزوار المتحف أن يكتبوا تفضيلاتهم الخاصة حول هذين العملين، وأن يذكروا أيضا المبررات الممكنة لأحكامهم الجمالية الخاصة هذه. وعلى رغم أن تلك التجربة لم تحقق الهدف المرجو منها، حيث لم يستجب إلا عدد قليل من زوار المتحف لطلب فخنر، كما أن هذا العدد القليل لم يستجب أيضا بالطريقة المنظمة المناسبة التي طلب منهم فخنر أن يستجيبوا من خلالها، برغم ذلك فإن هذه التجربة قد فتحت الطريق وقدمت النموذج لما ينبغي أن تكون عليه الجماليات التجريبية - والتي تهتم بدراسة الظاهر والسلوكيات الجمالية واقعيا من خلال وسائل منهجية مضبوطة لا من خلال التأمل، بعد ذلك [٤].

كان فخنر مهتما بفكرة الجمال المرتبط بغياب التطرف وحضور الاعتدال، كما طرحها أرسطو قديما، وهي كذلك الفكرة التي ستتردد أصداؤها بعد ذلك لدى برلين في النصف الثاني من القرن العشرين.

وفي العام ١٨٧٦ نشر فخنر كتابه عناصر الجماليات Elements of Aesthetics، وقد كان هذا الكتاب كتابا نظريا في المقام الأول، لكنه اشتمل كذلك على عدة تقارير حول تجارب قام بها هذا العالم في ظل ظروف تجريبية أكثر صرامة ودقة مما كانت عليه الحال في تجربة متحف درسدن الأولى. وقد حدد فخنر في هذا الكتاب الخصائص المميزة للدراسات الجمالية التجريبية على أنها تبدأ من أدنى From Below أو من أسفل، أي من الخصائص والظواهر النوعية المحددة المميزة للفن، ثم تتقدم شيئا فشيئا حتى تصل إلى العموميات أو المبادئ العامة، وذلك في مقابل الدراسات الجمالية التي تبدأ من أعلى From Above، أي تلك الدراسات التي تبدأ من الأفكار والمفاهيم والنظريات الأكثر عمومية ثم تتحرك في طريقها النازل حتى تصل إلى النوعي والخاص من الظواهر الجمالية، وكما تمثل ذلك، على نحو خاص، في الدراسات الفلسفية التقليدية حول الجماليات [٥].

بشكل عام، تؤكد «الجماليات التجريبية» أن الخبرة الحسية هي المصدر الأساسي للمعرفة، ومن ثم فقد أصبح تحديد الخصائص الطبيعية (الفيزيقية) للجمال أحد أهم النشاطات البحثية في الجماليات التجريبية، وقد أدى اهتمام هؤلاء العلماء بالاستجابة الجمالية، والحساسية الجمالية، إلى اهتمامات متزايدة بعلم الفسيولوجيا ونتائجه التي توصل إليها ولذلك أحيانا ما يشار إلى هذا الاتجاه كذلك من خلال مصطلح «السيكوفيزيقا».

كان إدخال فخنر للمنهج التجريبي في علم النفس عموما وفي الجماليات التجريبية خصوصا، علامة فارقة في تاريخ هذا العلم، فقد كان علم النفس - قبله - أحد فروع الفلسفة، وكان معظم ما يقدم فيه يقوم على أساس الانطباعات والتأملات، لكن إدخال المنهج التجريبي جعل من الممكن فحص علاقة الجسم بالعقل على نحو إمبيريقي ومنظم، وقد كانت مبادرة فخنر هذه هي البداية الحقيقية لحقبة جديدة أصبح بعدها علم النفس، وعلى نحو تدريجي، علما أكاديميا مستقلا [٦]. ولعل هذا هو ما جعل بعض العلماء يميلون إلى اعتبار العام ١٨٦٠ البداية الحقيقية لعلم النفس التجريبي الحديث، وذلك لأنه العام الذي ظهر فيه كتاب فونت المسمى عناصر السيكوفيزيقا Elements of Psychophysics، هذا برغم وجود ما يشبه

الإجماع على أن البداية الحقيقية لعلم النفس حدثت في العام ١٨٧٩، حين أسس فونت أول معمل لعلم النفس في ليبزج بألمانيا[٧].

تقوم دراسات فخنر حول الجمال الشكلي على أساس فكرة جوهرية تقول إن إدراك الهارمونية أو الأشكال الجميلة يرتبط - عند حدوثه - بشعور ما بالمتعة. وقد استخدمت استجابة التفضيل الجمالي لشكل معين باعتبارها الاستجابة الحاسمة في تجارب فخنر، وكذلك تجارب من جاؤوا بعده من العلماء الذين اهتموا بموضوع القطاع الذهبي. وقد كان يفترض أن استجابة التفضيل استجابة تعكس شعور المتعة الداخلية. وقد عرف فخنر المتعة وكذلك الضيق على أنهما حالتان داخليتان لا يمكن تحليلهما إلى ما هو أقل منهما. كما ذكر فخنر كذلك أن المتعة أو الإحساسات السارة توجد في خبرات كثيرة كتناول وجبة شهية أو الاستماع إلى موسيقى عذبة أو شجية، وأنه لا يمكن فهم المتعة أو التفكير فيها إلا من خلال الخبرات الفعلية. وما يميز الخبرات الجمالية عن غيرها من الخبرات الممتعة - في رأيه - هو وجود الجمال الشكلي أو الشعور بالهارموني فيها. وقد ميز فخنر هنا بين الجمال في معناه العام والجمال كما يرتبط بالذوق أو التذوق، وقال إن الفن ينتمي إلى هذا النوع الثاني من الجمال. فالشعور الجمالي يرتبط بشعور بمتعة ما تكون أكثر عمقا من كل المتع الحسية الأخرى، وذلك لأنه يستثير العديد من الروابط النفسية الداخلية ويوقظها. ولا يرتبط الإحساس بالجمال في رأي فخنر بمحكات ذاتية أو موضوعية فقط، بل بقيم ومثل عليا، من بينها قيمة الخير على نحو خاص [٨]. وقد كان اهتمامه المبكر بما يسمى «القطاع الذهبي» Golden Section متأثرا على نحو واضح باهتمامه بالجمال الشكلي، فما هذا القطاع الذهبي؟

القطاع الذهبي

تتعلق الفكرة الخاصة بالقطاع الذهبي بذلك الاعتقاد الذي ساد لدى بعض الفلاسفة، والمصممين المعماريين، وعلماء النفس، والنقاد، وغيرهم بأن بعض الأشكال تكون أكثر إثارة للسرور، أو المتعة إذا كانت ذات نسب هندسية معينة، كأن تكون نسبة الطول إلى العرض فيها مثلا هي ١:٠,٦٢ أو ٨: ٥[٩].

وقد كان أحد الطموحات المتكررة لدى أصحاب الجماليات التجريبية النجاح في اكتشاف علاقة قانونية بين استجابة التفضيل الجمالي، من ناحية،

والخصائص المميزة للأشكال الهندسية، من ناحية أخرى، وهو مشروع استأثر بشكل خاص باهتمام بيركوف وإيزنك وبوسيلي وغيرهم من العلماء خلال القرن العشرين. هذا برغم ما هو معروف من أن فكرة القطاع الذهبي فكرة تمتد بجذورها إلى ما قبل القرن العشرين بوقت طويل جدا.

فقد أثارت هذه الفكرة اهتمام المفكرين منذ وقت طويل، وارتبطت منذ وقت مبكر بالهارموني الشكلي Formal Harmony الخاص بموضوعات معينة والذي يجعل من ينظر إليها يشعر بالمتعة أو السرور. وقد تأخذ هذه الموضوعات الشكل الخاص بالمثلث، أو المستطيل، أو الشكل البيضاوي، أو الإهليلجي أو غيرها، شريطة أن تشتمل هذه الأشكال على نسبة وتناسب خاصين يقتربان من القطاع الذهبي.

يقسم القطاع الذهبي، مثلا، أحد الخطوط إلى قسمين ذوي طولين مختلفين، بحيث تكون نسبة القسم الأطول منهما إلى الأقصر مماثلة لنسبة الخط الكلي إلى القسم الأطول. وهذه النسبة الخاصة بالبعد الأطول إلى الأقصر في أى نوع من الأشكال ينبغي أن تكون هي ٥:٨ أو ١:٠,٦٢، ووفقا لما ذكره هنتلي فإن جذور الاهتمام بالقطاع الذهبي تمتد إلى الماضي البعيد عند فيثاغورث، وكذلك لدى إقليدس. فمنذ ذلك التاريخ اهتم عديد من الدارسين بدراسة هذا القطاع ودلالته الجمالية، وقد أصبح معروفا أن الفنانين والمعماريين قد طبقوا فكرة القطاع الذهبي على تكوين أو بناء أعمالهم قبل أن يهتم العلماء أو الفلاسفة بدراسة هذه الظاهرة بوقت كبير.

وفي مجال علم النفس كان فخنر هو أول من حاول أن يقدم فحصا إمبيريقيا لفرض القطاع الذهبي من خلال محاولته لتحديد تفضيلات الأفراد لمستطيلات متباينة الأبعاد. وقد استلهمت دراسته روح كتابات «أدولف زايسنج» A. Zeising، ذلك الذي قام بدراسات مكثفة حول القطاع الذهبي، باحثا عنه ومكتشفا له أينما وجد: في الطبيعة؛ وفي النباتات، وفي الجسم الإنساني، وفي بنية المعادن وفي نظام الكواكب، وكذلك في الأشياء التي يصنعها الإنسان كشكل: كالمباني والتماثيل.

وقد اعترف فخنر، من ناحية، بإنجاز «زايسنج» لأنه هو الذي اكتشف مدى انتشار فكرة القطاع الذهبي واعترف كذلك بأنها كانت الاكتشاف الحقيقي الأول داخل مجال الجماليات. ومن ناحية أخرى اتخذ فخنر

اتجاها نقديا تجاه استخدام زايسنج لهذا المبدأ، ووجه الاهتمام نحو أحد الأمثلة، وهو لوحة «مادونا سيستين» The Sistine Madonna لرافاييل، والتي اعتبرها «زايسنج» أكثر اللوحات اكتمالا في التاريخ مؤكدا أن وحدتها وكليتها ترجعان إلى مبدأ القطاع الذهبي هذا. وقد أشار فخنر إلى أنه إذا قيست قياس هذه اللوحة (صورة المادونا) من قمة الرأس إلى أخمص القدمين. وقسمت من أعلاها إلى أسفلها من خلال خط يقسم الأشكال العليا والمنخفضة فيها ويقيسها في ضوء النسب الخاصة بالقطاع الذهبي؛ فإن المحصلة ستكون بعيدة تماما عن القطاع الذهبي الجمالي الذي قال به زايسنج، الناتج عن استخدام العين المجردة فقط. واستخدم فخنر الأسلوب ذاته كذلك في قياس لوحة أخرى مماثلة للوحة رافاييل، رسمها الفنان هانز هولباين H. Holbein وكذلك لوحات أخرى عدة للمادونا رسمها رافاييل نفسه، ولم تكشف أي لوحة من هذه اللوحات عن فكرة القطاع الذهبي بشكل واضح.

لم تؤد هذه النتائج إلى أن يتخلى فخنر عن فكرة القطاع الذهبي باعتبارها فكرة جوهرية في الجماليات، لكنه قال إن هناك شيئا ما في التركيب الخاص بالأعمال الفنية قد يجعلها غير ملائمة لإثبات أهمية هذا المبدأ، وذلك لأنه ينشأ عنها نوع كبير من الحيرة أو عدم اليقين Uncertainty فيما يتعلق بكيفية القيام بالقياسات المناسبة لها. ولذلك، فإنه، وبدلا من الاهتمام بالأعمال الفنية، تحول فخنر نحو دراسة النسب والتناسبات الخاصة بأشكال أبسط مثل الصليب؛ فقاس الصلبان في المقابر، وفي المجوهرات، أو المشغولات الذهبية، وفي مواقع أخرى عدة، ولم يجد أيضا أي دلائل تؤكد فكرة القطاع الذهبي.

عند هذه النقطة تساءل فخنر عن جدوى مبدأ القطاع الذهبي، وعن أهمية تقسيم خط، أو أي شيء إلى قسمين متفاوتي الطول، وخلال نقده الخاص هذا لأفكار زايسنج، كان فخنر يشعر بضرورة أن يطور منحى جديدا بديلا. وبدلا من أن يركز على قسمة أحدالخطوط نفذ تجاربه الأولى باستخدام المستطيلات، وأدرك أنه عندما تنطبق النسبة الذهبية على النسبة الخاصة ببعدي أحد المستطيلات (الطول والعرض) يكون هناك تفضيل واضح له. وفي العام ١٨٧٦ كشف عن تلك النتائج التجريبية التي

توصل إليها والتي حددت البُعد الذهبي Golden Dimension باعتباره المبدأ الجوهري في الجمال الخاص بالشكل.

واستخدم فخنر عشرة مستطيلات (وأحد المربعات) مرسومة على قطع من الورق الأبيض في تجاربه. وكانت هذه المستطيلات متفاوتة النسبة والتناسب، رغم تماثل مساحاتها، وكانت النسب الخاصة لها تتراوح مابين ١:١ وحتى ٢:٥.

وفيما بين هذه المستطيلات كان هناك مستطيل ما نسبته ٢١ : ٣٤ هو الذي يقترب بشكل خاص من البعد الذهبي. وقد كان يطلب من مجموعات من الأفراد تبدأ أعمارهم من ١٦ سنة وما بعدها أن يحددوا أي تلك المستطيلات تعطيهم انطباعا خاصا بالاكتمال، ومن ثم الشعور بالمتعة الجمالية.

وقد وجد فخنر أن موضوعات أخرى مثل الكتب، وصفحات الكتابة، وبطاقات البريد، وأبواب المنازل وغيرها تشتمل على نسبة وتناسب خاصة تقترب كثيرا من فكرة البعد الذهبي أو القطاع الذهبي [١٠]، ومن خلال هذه التجارب المبكرة وضع فخنر الأسس الأولى للجماليات التجريبية.

لقد استخدمت فكرة القطاع الذهبي طويلا في الثقافة الإنسانية عامة والغربية خاصة لتحديد الأبعاد السارة جماليا في الفن والتصميم، وفي دراسة أبعاد الوجه الإنساني (نسبة عرض الوجه عند الجبهة أو الأنف إلى طوله من قمة الرأس إلى أسفل الذقن مثلا)، والجسد الإنساني كذلك، وظهر اللجوء إليها في واجهات المباني، وفي بناء الأهرام، وفي المعابد الإغريقية، وفي الكنائس القوطية، وفي قصور نبلاء عصر النهضة، وفي فن العمارة لدى المعماري الشهير لي كوربوازييه وكذلك في العديد من أشكال التكوين الفني في فن التصوير خلال القرن العشرين.

وأجريت تجارب كثيرة حول هذه الفكرة، ومازالت تُجرى حتى الآن، والكثير منها متناقض، والكثير منها أيضا يدعم فكرة القطاع الذهبي، لكن هذه النتائج في عمومها ليست مقنعة بشكل عام لتأسيس مبدأ عام داخل الجماليات التجريبية خاصة، وعلوم الجمال بشكل عام.

الجماليات التجريبية الجديدة

أما أكثر المجهودات بروزا في هذا السياق فقد كانت تلك المحاولة التي أطلق عليها اسم «الجماليات التجريبية الجديدة» The New Experimental

Aestheics والتي ترتبط باسم العالم الكندي دانيال برلين D.E. Berlyne (١٩٢٢ ـ ١٩٧٦) هذا الذي حاول أن يربط بين السلوك الجمالي وسلوك الاستكشاف Exploration وحب الاستطلاع أو الفضول المعرفي Curiosity لدى الإنسان. ويعود معظم الاهتمام الحديث بالجماليات التجريبية إلى حماس هذا العالم وغزارة إنتاجه، رغم عمره القصير نسبيا. وقد تطور اهتمامه المبكر بالفضول أو حب الاستطلاع لدى الحيوان إلى اهتمام بجذور السلوك الفني والجمالي لدى الإنسان، وقد كان توجهه مزيجا من الدراسات النفسية والدراسات البيولوجية. ومن خلال إثارته، أو بالأحرى بعثه، للاهتمام بهذه الموضوعات، طرح علماء النفس مجموعة من النماذج النظرية، والأساليب المنهجية للتعامل مع الموضوعات الجمالية [١١].

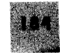
وبشكل عام يجد جرانجر G.W. Granger أنه من غير المناسب القيام بالتمييز بين علماء النفس أتباع فخنر، والذين تمتد الفترة المشتملة على دراساتهم ما بين العام ١٨٧٦ (تاريخ ظهور كتاب فخنر: «عناصر الجماليات») والعام ١٩٦٠ (تاريخ ظهور كتاب برلين: الصراع والاستثارة وحب الاستطلاع) Conflict, Arousal and Curiosity؛ وذلك لأن كل هذه الدراسات تقوم على أساس المفهوم نفسه أو التصور اللذّي Hedonistic للسلوك الجمالي وما يرتبط به من افتراضات مشتقة أصلا من فلاسفة القرن الثامن عشر ـ أو حتى قبلهم ـ حول اللذة والألم، أو التفضيل وعدم التفضيل [١٢].

إن ما حاول برلين أن يفعله هو أن يطور تصور فخنر للجماليات؛ وهو التصور الذي كان قائما على أساس شكل ذهني Mentalistic لمبدأ اللذة Hedonism؛ وذلك في ضوء أحكام التفضيل الوجدانية لما هو سار، أو مسبب للسرور، وكذلك على أساس نظرة تحليلية تجزيئية للإدراك... وقد حاول برلين أن يدعم هذا التصور بأسس سلوكية وبيولوجية أكثر صلابة: فعلى الجانب الخاص بالمثير قام برلين بالامتداد بحدود المثيرات كي تشتمل على فئات جديدة من متغيرات المعلومات المعرفية، أما على الجانب الخاص بالاستجابة، فامتد برلين بحدود الاستجابة كي تشتمل أيضا على المقاييس السيكوفسيولوجية غير اللفظية، إضافة إلى الأحكام الوجدانية، كما أنه أعاد تفسير المبدأ القديم حول «الوحدة في التنوع» في ضوء التحليل السيكوفسيولوجي لمنحى فونت القائم على أساس مفهوم «الاستثارة» التي تحدث في المخ Arousal.

وبشكل عام يمكننا تلخيص أهم ما قدمه برلين في هذا السياق على النحو التالي:

١ ـ أنه قد ميز بين نوعين من السلوك الاستكشافي، وهو ذلك السلوك الناتج عن التعرض لمثيرات لا تكون لها دلالاتها البيولوجية الواضحة، أي لا تكون واضحة النفع أو الضرر (لاحظ التأثر الواضح هنا بالفيلسوف «كانط») وهما:

(أ) الاستكشاف النوعي أو المحدد Specific Exploration كما في حالة محاولة حل مشكلة معينة، أو طرح سؤال محدد على شخص معين للوصول إلى إجابة ما لمشكلة محددة تحيرنا.

(ب) الاستكشاف المتعدد أو المتنوع Diversive Exploration ويظهر هذا السلوك ـ بشكل خاص ـ في حالة الشخص الذي يبحث عن الترفيه أو التسلية، ذلك الذي يريد أن يتخفف من الملل، ويبحث عن خبرات جديدة للخلاص من هذا الملل؛ أي خبرات تشتمل على أنماط خاصة من المثيرات تكون خصائصها المميزة قادرة على استثارة الجهاز العصبي لهذا الشخص بطريقة مناسبة وممتعة (١٣). إن هذا النوع الثاني المتعدد أو المتنوع من السلوك الاستكشافي هو ما يرتبط على نحو خاص بالسلوك الجمالي، وهو الذي يدفعنا إلى الذهاب إلى حفلة موسيقية، أو الاستماع إلى الموسيقى في المنزل، أو مشاهدة أحد الأفلام أو المسرحيات، أو قراءة قصة مشوقة، أو الذهاب إلى أحد المعارض التشكيلية... إلخ.

٢ ـ كذلك قادت عمومية النشاط الفني وانتشاره ـ في الثقافات الإنسانية المختلفة عموما ـ هذا العالم إلى افتراض نشوء النشاط الفني أو ظهوره، نتيجة وجود خصائص جوهرية معينة مميزة للجهاز العصبي الإنساني عموما.

ولذلك فقد أكد في دراساته عموما أهمية المفهوم «السيكوفسيولوجي» المسمى الاستثارة، ويتمثل «جهد الاستثارة» الخاص بأحد المثيرات في درجة «القوة السيكولوجية» التي يستطيع من خلالها هذا النمط أن ينبه، أو يستثير الأجهزة الحية لدى الشخص (المتلقي للفن مثلا). وتدل حالة الاستثارة العصبية الناتجة على مدى التنبه، واليقظة، والإثارة العصبية التي حدثت لدى أحد الأفراد عند تفاعله، أو تلقيه لأحد الأعمال الفنية.

خلال النوم ينخفض مستوى الاستثارة، بينما يتذبذب هذا المستوى خلال حياة اليقظة النهارية في ضوء المواقف المختلفة. وهو مستوى يدور غالبا حول معدل متوسط. أما خلال الظروف غير العادية وغير المتوقعة كالرعب الشديد والخوف العميق والشغف Passion أي الحب، أو الإعجاب الشديد، فإنه يرتفع إلى حده الأقصى، وتصاحبه تغيرات فسيولوجية مثل التوتر العضلي، وزيادة نشاط المخ الكهربائي، وتغيرات سرعة التنفس وزيادة ضربات القلب...إلخ.

ومن الممكن أن يزيد مستوى الاستثارة في الجهاز العصبي من خلال أنماط معينة من المثيرات الخارجية وتشتمل هذه الأنماط المميزة للمثيرات الجمالية ـ بشكل خاص ـ على ما يسمى بمثيرات المقارنة Collative Variables[١٤]، أي تلك الخصائص الإدراكية المميزة للمثيرات الجمالية والتي تحصل على أساسها المقارنة بين عملين جماليين أو أكثر من أجل الاختيار أو التفضيل بينهما.

وقد أشار برلين إلى أن الخصائص التي تعتمد عليها القيمة اللذية (المتعة أو السرور) والمميزة للمثير الجمالي هي التي تتحكم في مستوى الاستثارة في الجهاز العصبي، ومن ثم فقد صاغ العلاقات بين القيمة اللاذّة التي نشعر بها داخليا والاستثارة الممكنة أو ما سماه جهد الاستثارة Arousal Potential الخاص بالمثيرات الجمالية الموجودة في مجالنا الإدراكي على النحو التالي: «**يعتبر العمل الفني نمطا مثيرا، عندما تقوم خصائص المقارنة المميزة له ـ وربما خصائص أخرى معها ـ بإعطائه قيمة لذّيَة مميزة**»[١٥].

يمكن تعريف جهد الاستثارة بأنه «مقدار الاستثارة العامة التي يستصدرها مثير بعينه». وترسل الاستثارة القادمة من هذا المثير إلى قشرة المخ بواسطة جزء عصبي يسمى التنشيط الشبكي يبدأ عند المخ الوسيط.

كما توجد له روابط استثارية متشعبة، كذلك، مع القشرة الجديدة Neocortex، وخلال طريقها إلى القشرة الجديدة (أو لحاء المخ الجديد) تمر الأنسجة الخاصة بجهاز التنشيط الشبكي عبر مراكز المخ المختلفة، وتنتج عن هذا التنشيط ـ وحسب نوعية الاستثارة ـ إحساسات بالمتعة أو الألم.

ونظريا يقال إن العتبة الخاصة بمركز المتعة أقل من العتبة الخاصة بمركز الألم، أي أننا نشعر بالسرور أسرع من شعورنا بالألم، ويكون الطابع اللاذّ المرتبط بمثير معين محصلة لجمع عمليات التنشيط لهذين المركزين، أي



عمليات التنشيط (الزائدة) لمراكز المتعة، والمنخفضة (أو الأقل) لمراكز الألم[١٦]. وتسمى هذه العملية بمنحنى فونت باعتبار هذا العالم أول من أشار إليها في بدايات القرن العشرين.

٣ ـ تعتبر التذبذبات التي تحدث في عمليات الاستثارة العصبية في أثناء تفاعلنا مع المثيرات الجمالية محصلة لثلاث فئات من الخصائص المميزة للمثيرات الجمالية هي:

(أ) الخصائص السيكوفسيولوجية (النفسية الجسمية) للمثيرات، وهي تعتمد على التوزيع الزماني والمكاني للطاقة: فالأضواء الباهرة والأصوات العالية والمثيرات القوية هي، بشكل عام، أكثر إحداثا للاستثارة العصبية، وكذلك الحال بالنسبة للمثيرات التي تظهر فجأة، أو التي تخضع لعمليات تغير سريعة، وكذلك الألوان الساخنة كالأحمر مثلا.

(ب) الخصائص الإيكولوجية Ecological للمثير: والتي تشتمل على ترابطات أو علاقات معينة مع الخصائص البيولوجية أو شروط البقاء بالنسبة لنا؛ فبعض المثيرات التي تمثل تهديدا للصحة، أو البقاء على قيد الحياة، ترفع بطبيعتها مستوى الاستثارة في الجهاز العصبي، ومن أمثلتها الألم الجسدي والأصوات العالية، وظهور الطعام (كقيمة إيجابية) أو مصادر التهديد المختلفة (كقيمة سلبية)...إلخ.

(جـ) والأكثر أهمية من النوعين السابقين ـ خاصة في مجال الجماليات ـ هو ذلك النوع الثالث من خصائص المثيرات، فالاستثارة يمكن أن تحدث من خلال خصائص معينة للمثير الجمالي مثل الجدة Novelty والقدرة على الإدهاش Surprisingness والتركيب Complexity والغموض Ambiguity وما شابه ذلك من الخصائص التي أطلق برلين عليها اسم متغيرات المقارنة Collative Variables. حيث نقوم هنا بالمقارنة بين مصدرين، أو أكثر من مصادر المعلومات الخاصة بأنماط المثير الجمالية، وقد يكون هذان المصدران موجودين الآن، وقد يكون الأمر (خاصة في حالة الجدة والقدرة على الإدهاش) متعلقا بملاحظة التماثل، أو الاختلاف بين شيء موجود الآن في مجالنا الإدراكي (لوحة مثلا)، وشيء كنا قد تعرضنا له أو واجهناه في الماضي، وفي حالات أخرى (كما هي الحال فيما يتعلق بالتركيب) يتعلق الأمر بالملاحظة والتجميع والتلخيص للخصائص المميزة لعناصر عدة موجودة على

نحو متزامن، أي في آن واحد معا [١٧]. وترتبط خصائص المقارنة المرتبطة بالمثيرات الجمالية كثيرا بالعوامل التي تساهم في صناعة الشكل، والبنية، والتكوين في الفن.

٤ـ كذلك توصل برلين وزملاؤه بعد دراسات عدة إلى أن المثيرات التي تتسم بدرجة متوسطة من جهد الاستثارة (ومن خصائص المقارنة). هي التي تُفضَّل أكثر من غيرها، وأن هذه الدرجة من التفضيل تتناقض مع ارتفاعنا، أو انخفاضنا عن الدرجة المتوسطة ـ من جهد الاستثارة ـ على المتغيرات الخاصة بالمقارنة، وعلى متصلات أو أبعاد خاصة بها مثل: المألوف ـ الجديد، البسيط ـ المركب ، المتوقع ـ المدهش، الواضح ـ الغامض ، الثابت ـ المتغير...إلخ.

فعندما يزداد جهد الاستثارة (كما في زيادة تركيب أو غموض العمل الفني مثلا) فيما وراء نقطة التفضيل المثالية (المتوسطة) تنخفض المتعة، ومن ثم تفتح الطريق أمام إحساسات الضيق وربما الألم. كذلك عندما يتناقص جهد الاستثارة نتيجة انخفاض خصائص مقارنة معينة كالجدة أو الوضوح عن نقطة التفضيل المثالية تتناقص المتعة، حتى يصل الطابع اللذّي للخبرة إلى نقطة الحياد، ومن ثم الملل والنفور. وكما أشرنا فإن هذا المنحنى يشار إليه أيضا باسم منحنى فونت في إشارة إلى ذلك العالم الذي تكهن بأن الطابع اللذّي للخبرة ينبغي أن يرتبط ـ بهذه الطريقة ـ مع كثافة المثير أو شدته.

فالدرجة المتوسطة من التركيب في لوحة فنية مثلا، قد تُفضَّل على الدرجات الأقل والتي تقترب من التبسيط، وكذلك الدرجات الأكثر ارتفاعا والتي تقترب من التعقيد أو حتى الغموض. فالعلاقة بين خصائص المثيرات الجمالية، من ناحية، والاستجابة الجمالية، من ناحية أخرى، علاقة أقرب إلى العلاقة المنحنية لا العلاقة المستقيمة [١٨]، فالمثيرات ذات المستوى المتوسط من التركيب والغموض والجدة والإدهاش والتغير...إلخ، سوف تبتعث ـ كما رأى برلين، وكما أشارت دراساته، ودراسات العديد من زملائه ـ قدرا أكبر من المتعة الجمالية، مقارنة بالمثيرات، أو الأعمال الفنية، التي يتناقص مقدار ما تحتويه من هذه الخصائص، أو يتزايد فيها ـ هذا المقدار ـ عن الحد المتوسط، وكلما زاد هذا الابتعاد على الحد المتوسط أو تناقص زادت عملية النفور من هذه الأعمال. وإن كان السبب يختلف في الحالين، فالأعمال الأكثر ألفة

وبساطة ووضوحا...إلخ، تستثير الملل، ومن ثم الابتعاد عنها، أما الأعمال الأكثر جدة وتركيبا وغموضا...إلخ، فتثير حالة من التعقيد المعرفي أو عدم الفهم ومن ثم النفور أيضا. وخير الأمور الوسط في رأي برلين. وإن كان هذا الوسط - في رأينا - ليس مسألة معلقة في الفراغ، تصلح لجميع الأفراد، من جميع الأعمار والأنواع والثقافات، فماذا عن الخبرة وتأثيرها؟ وماذا عن الثقافة والتدريب وتأثيرهما؟ هل يظل المستوى المتوسط من خصائص المثير متسما بالجاذبية بالنسبة للأشخاص ذوي الخبرة الجمالية العالية، مثلهم في ذلك مثل الأفراد الغفل من الخبرة الجمالية، أو أصحاب المستويات الدنيا منها؟ هذه وغيرها أسئلة لم يقدم برلين لها إجابات مقنعة في كثير من الحالات، وهي تساؤلات ترتبط في جوهرها بفروض عدة، خاصة عندما نتحدث عن فرض الانزياح عن المتوسط العام أو الذوق الشائع في مجال سيكولوجية الفن والنقد الفني، وهو فرض سنحاول أن نعرض له في حينه في مواضع مناسبة من هذا الكتاب، خصوصا عندما نتحدث عن التفضيل الجمالي في الفنون المختلفة.

والخلاصة أن هذا المنحى - الخاص بالجماليات التجريبية الجديدة - قد قام بالتركيب على ماسمي بخصائص المقارنة الخاصة بأنماط المثير (وهي خصائص شكلية أو بنائية ترتبط بالبساطة، في مقابل التركيب، أو الوضوح، في مقابل الغموض...إلخ) كما أن هذا المنحى ركز أيضا على القضايا الدافعية واهتم بالسلوك اللفظي وغير اللفظي المعبر عن التفضيل الجمالي، وطمح إلى تأسيس روابط قوية بين الظواهر الجمالية، والظواهر السلوكية الأخرى، فـ «برلين» مثلا، لم يكن يهدف إلى إلقاء الضوء على الظاهرة الجمالية فقط، بل طمح أيضا إلى أن يلقي أضواء على السلوك الإنساني بشكل عام من خلال تلك الأضواء التي يلقيها على الظاهرة الجمالية [١٩].

الجدير ذكره أنه داخل المنحى السيكوفيزيقي لدى فخنر وفونت مثلا، كان ينظر إلى المتعة الجمالية على أنها متعة في ذاتها، بينما داخل منحى برلين الجمالي الجديد هذا اعتُبرت هذه المتعة بمنزلة الدافع الذي يستثير السلوك الاستكشافي الجمالي نحو موضوعات خارجه، فهو سلوك يُعمم ولا يتعلق بموقفه الخاص المحدد فقط.

انتقادات وجهت إلى نظرية برلين ومفهوم الجماليات التجريبية عامة:

انتُقدت البحوث التي أجريت على أساس نظرية برلين من خلال عدة اعتبارات: يتعلق الأول منها بمزاعم برلين أن الجماليات التجريبية الجديدة تطمح إلى تأسيس صلات قوية بين الظواهر الجمالية، والظواهر السيكولوجية العامة الأخرى، وقد ذكر كونكني Conecni أن معظم البحوث التي أجريت من خلال هذا المنظور في مجال الموسيقى - مثلا - قد تعاملت مع عمليات التفضيل الجمالي عامة، وعمليات التذوق الفني خاصة، كما لو كانت عمليات تحدث في فراغ اجتماعي ووجداني ومعرفي، وكما لو كانت عمليات مستقلة عن السياقات التي يستمتع من خلالها الناس بالمثيرات الجمالية في الحياة اليومية، فالموسيقى، كما أشار هذا الباحث، شيء يُستمتع به خلال التدفق المستمر الخاص للحياة اليومية، مثلا: في المحلات التجارية والمطاعم وفي المنزل والسيارة وقاعات الحفلات...إلخ، وليس بين جدران المعامل التجريبية [٢٠].

ويتعلق الاعتبار أو النقد الثاني بما ذكره فرنسيس Frances العام ١٩٧٦ حين تشكك في النزعة التعميمية والشمولية الخاصة بتلك المعادلة أو الصيغة التي طرحها برلين بين متغيرات المقارنة وأحكام التفضيل أو المتعة الجمالية، فمن خلال حصوله على نتائج مختلفة على الطلاب والعمال اليدويين في فرنسا والمجر، بيَّن هذا الباحث أن العلاقة بين متغيرات المقارنة والاستجابة الجمالية ليست مستقلة عن العوامل الثقافية والاجتماعية، وأن التعرض الفارق وبأشكال متباينة، لمعايير وقيم عالم الفن هو أحد أهم العوامل في التفضيل الجمالي[٢١].

وهناك انتقاد ثالث يقول إن الاهتمام بالأعمال الفنية داخل هذا المنحى كان ضئيلا وغير مقنع مقارنة باهتمام علمائه بدراسة الأعمال غير الفنية، كالأشكال الهندسية والخطوط والمثيرات التي كُونت بشكل مصطنع لأغراض الدراسة والبحث. فقد كان برلين مقتنعا بأن المنحى العلمي الدقيق ينبغي أن يبدأ بالأشكال البسيطة ثم يتقدم تدريجيا نحو الظواهر الأكثر تركيبا، كذلك كانت المناقشات التي قدمها برلين وزملاؤه لتأثير الأنواع المختلفة من الفنون في حالة الاستثارة العصبية مناقشات تأملية

في الغالب، كما أنه لم يوجه اهتماما كافيا إلى الفروق الفردية في الاستجابات التفضيلية للأعمال الفنية [٢٣].

وبشكل عام يلخص لنداور أهم الانتقادات التي يمكن أن توجه إلى الدراسات النفسية التي أجريت من وجهة نظر تجريبية على النحو التالي: أنها استخدمت مواد ومثيرات مصطنعة، وبسيطة، بشكل أبعدها عن واقع الخبرة الجمالية، وأنها أكدت على الطبيعة الانفعالية للفن، وأهملت الطبيعة المعرفية له، وأنها أهملت الاستجابات الفردية والكيفية والظاهراتية، وركزت في مقابل ذلك على البيانات الكمية والضبط التجريبي، وأنها أهملت الاهتمام بدور البيئة، والثقافة، والقيم، والجنس (ذكرا أو أنثى) والاتجاهات الأيديولوجية وغيرها.

على كل حال، فإن برلين نفسه كان كثيرا مايشير إلى نتائجه على أنها استكشافية ومؤقتة، كما أن إسهامه الرئيسي يتمثل في أنه وجه الاهتمام من جديد داخل مجال علم النفس إلى التأثير الذي يحدثه الفن في السلوك من خلال الإشارة إلى جهد الاستثارة الموجود في الأعمال الفنية، وتأثير هذه الأعمال الواضحة في الجهاز العصبي للإنسان، وعلى دوافعه وسلوكه، كما أن منحاه الجديد هذا أدى إلى تفهم عام يقوم على أساس أن الفن وسيلة مهمة للاستثارة والتنشيط العصبي، والحركي، والسلوكي، ومن ثم فهو وسيلة مهمة من أجل تقدم الحياة الإنسانية وارتقائها.

وقد حالت وفاة برلين المبكرة (في الرابعة والخمسين من عمره) دون أن يكمل أهدافه الطموح من أجل إنشاء علم جديد للجماليات التجريبية، لكن عمله الرائد هذا أصبح مصدرا لإلهام العديد من الباحثين النشطين في مجال دراسة سيكولوجية الفن عامة والتفضيل الجمالي خاصة.

وسوف نرى العديد من تأثيرات هذا العالم خلال عرضنا لموضوعات أخرى في هذا الكتاب، ومنها على سبيل المثال لا الحصر: الجماليات البيئية، التفضيل الموسيقي، تفضيل الشعر، وغير ذلك من الموضوعات الخاصة بالتفضيل الجمالي بشكل عام.

6 الجماليات المعرفية

يفترض أصحاب هذا المنحى المعرفي في علم النفس أن المعرفة يمكن تحليلها إلى سلسلة من المراحل، أو الخطوات، تحدث في كل منها مجموعة من العمليات المتميزة (كالإدراك وترميز المعلومات وتخزينها في الذاكرة وتكوين المفاهيم والحكم والتفكير بالصور Imagery وإنتاج اللغة واستدعاء المعلومات من الذاكرة وغير ذلك من العمليات). كما أنهم يفترضون كذلك أن هذه العمليات تترك آثارها في المعلومات الواردة إليها من المدخلات الحسية Sensory inputs ومن ثم في الاستجابة النهائية [1]. فسؤال مثل : هل تعرف أين توجد الأهرام؟ أو متى حدثت الحرب العالمية الأولى؟ أو متى أُسست مدرسة «الباوهاوس» في الفن ومن أسسها؟ أو من أندريه بريتون... إلخ، وكذلك عملية إدراكنا الجمالي للوحة فنية أو مقطوعة موسيقية، أو عمل أدبي متميز أو غير متميز، كل هذا يبدأ بمدخلات حسية سمعية أو بصرية (وأحيانا مدخلات تنتمي إلى حواس أخرى كالتذوق أو الشم أو

«ليس هناك من هو أكثر إصابة بالعمى من هؤلاء الذين لا يريدون أن يروا».
جوناثان سويفت

اللمس)، ثم أن هذه المدخلات تُعالج من خلال بعض العمليات المعرفية كالإدراك، والتذكر، والتفكير بالصور، والخيال، واللغة وغيرها، ثم تكون استجاباتنا النهائية اللفظية، أو الحركية، أو التعبيرية، أو الانفعالية هي المحصلة النهائية لهذه المعالجة الداخلية التي تمت بداخلنا (أي في المخ) لهذه المدخلات الحسية الأولى، فنجيب عن السؤال الأول بالقول: في الجيزة في مصر، وعن الثاني في العام ١٩١٤، وعن الثالث بالقول إنها المدرسة التي أنشأها وولتر جروبيوس ـ المهندس المعماري الألماني ـ في ألمانيا في الثلث الأول من القرن العشرين ثم هاجر أصحابها إلى أمريكا مع صعود النازية في ألمانيا، وكانت تجمع بين الفنون ضمن إطار عام خاص بفن العمارة ... إلخ. وعن الرابع : شاعر وناقد فرنسي والمنظر والمؤسس الفعلي للمدرسة السريالية في الفن... إلخ.

لقد ظهر المنحى العلمي والمسمى نموذج معالجة المعلومات Information Processing Model في النصف الثاني من القرن العشرين استجابة لعدد من الظروف والمتغيرات والأسباب، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

١ـ الوعي المتزايد بالفشل النسبي للمدرسة السلوكية في التعامل مع العمليات المعرفية المختلفة، وقد كان هذا الفشل ذريعا، فيما يتعلق بالسلوكية الكلاسيكية كما ظهرت على يد واطسون في بدايات القرن العشرين، وفشلا أقل، لكنه فشل على كل حال، فيما يتعلق بالسلوكية المحدثة والتي حاولت أن تخرج من ذلك التأكيد القديم (لدى واطسون مثلا) على المثيرات  والاستجابات فقط بأن تضع في اعتبارها العمليات الوسيطة، أو المتداخلة بين ظهور المثيرات وصدور الاستجابات؛ كالدوافع (كما فعل كلارك هل مثلا في مجال التعلم)، ومع ذلك ظلت التصورات والمفاهيم التي قدمتها هذه النظرية فيما يتعلق باللغة، والخيال، والإبداع، والتذوق الفني والعديد من العمليات المعرفية غير مقنعة، أو غير مرضية إلى حد كبير.

٢ـ ظهور نظريات الاتصال والتقدم الهائل في علوم الحاسب الآلي، أو الكمبيوتر وثورة الاتصالات، وتفجر المعلومات بشكل غير مسبوق في التاريخ البشري، مما ترتب عليه ظهور فرع معرفي يسمى «الذكاء الاصطناعي» Artificial Intelligence، وظهور محاولات من جانب علماء النفس لتكوين نماذج علمية تقوم على أساس التناظر بين العقل البشري والعقل الآلي، ومع

وضع الخصوصية المميزة للعقل البشري في الاعتبار بطبيعة الحال.

٣ـ ظهور نظريات اللغويات الحديثة وخاصة نظرية النحو التحويلي Transformational Grammer على يد تشومسكي خاصة، وكذلك ظهور أساليب ونظريات جديدة تحاول فهم كيفية اكتساب اللغة وكيفية إنتاجها (عملية الكلام) أيضا.

٤ـ التنامي الكبير لبحوث الذاكرة والتذكر، وظهور أنساق ونماذج جديدة تحاول أن تميز بين الأنواع المختلفة للذاكرة، وأن تكتشف العمليات المعرفية المجهولة الداخلية في كل منها[٢].

٥ ـ ظهور ما يسمى بعلم النفس المعرفي Cognitive Psychology والذي تؤرخ بدايته بالعام ١٩٦٧، حين ظهر أول كتاب يحمل هذا الاسم من تأليف العالم أولريك نايسر O. Neisser، ذلك الذي قال إن «علم النفس المعرفي علم يشير إلى العمليات التي يتم من خلالها تحويل المدخل الحسي، واختزاله والكشف عنه»[٣]. وقد كان ظهور هذا العلم محصلة للعوامل المعرفية السابقة، كما أنه يقوم في جوهره على المنحى الخاص بمعالجة المعلومات، بل إنه، أي علم النفس المعرفي، يقوم على أساس هذا المنحى، يؤثر فيه ويتأثر به، فكيف حدث هذا التأثير في مجال الفنون على وجه خاص؟

المنحى المعرفي والإدراك الفني

حوَّل أصحاب الاتجاه الذي عرضنا له سابقا والمسمى «الجماليات التجريبية الجديدة» اهتماماتهم من التركيز على الخصائص الخارجية المميزة للمثير الجمالي، إلى القضايا والمفاهيم المعرفية المرتبطة بإدراك هذا المثير ومعالجته معرفيا، ومن ثم ظهر اهتمامهم الواضح بمفاهيم مثل: التمثيل المعرفي Cognitive Representation والمخططات المعرفية Cognitive Schemata والمواءمة Accommodation والتمثل Assimilation والإستراتيجيات المعرفية Cognitive Strategies والصور العقلية Images. وغير ذلك من المفاهيم التي سنشير إليها في مواضع قادمة من هذا الكتاب (خاصة الفصل القادم).

وتتوازى هذه التطورات مع تيارات مماثلة في علم النفس حيث أصبحت هناك مكانة مرموقة لما يسمى بعلم النفس المعرفي. وقد أدى الاهتمام المتزايد

بمفاهيم مثل المخططات والإستراتيجيات والصور المعرفية إلى ظهور تصورات جديدة في دراسة الفن من وجهة نظر معرفية تكشف عنها تلك الكتابات الكثيرة، والمتنوعة في هذا المجال الآن.

وقد شاع استخدام مصطلح «المخططات المعرفية» وما يرتبط به من مفاهيم في عديد من الدراسات الجمالية الحديثة والتي أجريت من وجهة نظر معرفية. والمخططات هي «أطر تصورية موجودة مسبقا، أو هي تهيؤات أو استعدادات معرفية يتمكن المرء من خلالها من الاستجابة بطريقة متميزة»، إنها «أطر» Frames يتمكن الفرد من خلالها من إضفاء المعنى على الأحداث والموضوعات والأشخاص، وهي ليست أطرا ثابتة أو ساكنة، فمن خلال عمليات المواءمة والتمثل التي اقترحها بياجيه تُعَدَّل هذه المخططات العقلية، ومن ثم تصبح أكثر تفصيلا وتبلورا. إن شكل التنظيم الخاص للمعلومات في الذاكرة طويلة المدى، وكذلك القواعد التي تتحكم في استخدام هذه المعلومات، وعمليات الدمج بينها، بطرائق مختلفة، هو ما يسميه العلماء الآن بالمخططات المعرفية.

تعتبر المخططات المعرفية بمنزلة البنية العامة الخاصة بموضوع معين، أو بفكرة معينة، أو بمشهد معين. فعندما ننظر إلى المشهد الخاص بأحد الشوارع نحن نقوم بالتنشيط العقلي للمخطط الخاص بهذا الشارع في الذاكرة، ويقوم هذا المخطط بتزويدنا بالمعلومات المناسبة حول هذا الشارع. وعندما تكون الخصائص المميزة للشارع كلها معروفة بالنسبة لنا فإننا نقوم بعملية «تمثل» لها في المخطط المعرفي المناسب له (ويحدث الشيء نفسه بالنسبة للأشخاص والأفكار والأعمال الفنية ... إلخ). أما إذا ما غبنا عن هذا الشارع بعض الوقت، ثم عدنا لنجد فيه بعض التفاصيل والتغيرات الجديدة، إضافة إلى الخصائص والتفاصيل القديمة، فإننا نقوم بعملية «مواءمة» للمخطط العقلي الخاص بهذا الشارع، أي نقوم بتعديل هذا المخطط المعرفي أوالعقلي حوله كي يتناسب مع هذه التغيرات الجديدة فيه، بينما نقوم، في الوقت نفسه، (أو على نحو متعاقب) بـ «تمثل» التفاصيل القديمة، داخل الإطار، أو المخطط الجديد. ولكن افترض أنني غبت عن مدينتي أو قريتي بعض الوقت، ثم عدت لأجد أن ملامحها المميزة قد تغيرت على نحو جذري، وأن الشارع القديم قد

اختفى تماما، وحل مكانه شارع جديد في كل تفاصيله، فإن عملية «التمثل» هنا لن تكون مناسبة، بينما ستكون عملية «المواءمة» هي المطلوبة أكثر، ويكون على هذه العملية أن تخلق، أو تكوّن مخططا، أو مخططات جديدة تناسب هذا الشارع الجديد. ويحدث الشيء نفسه عندما نذهب إلى مدن لم نزرها من قبل، ونعرف أننا سنعيش فيها فترة من الوقت، هنا يكون علينا أن نكوّن مخططات عقلية حول شوارعها، ومبانيها، وأماكنها المهمة (وتسمى هنا بالخرائط المعرفية)، بل وحتى حول السمات النفسية المميزة لسكانها. إن المخططات المعرفية هي من الأمور الأساسية التي تعلمها الخبرة للأطفال منذ بداية حياتهم عقب الولادة، حيث يكون عليهم أن يكوّنوا مخططات معرفية عيانية حول ما يرونه، ويسمعونه، ويتذوقونه، ويلمسونه، ويشمونه، وحول الحركة والإمساك بالأشياء، والكلام، والضحك، واللعب، وغير ذلك من النشاطات.

ومع تزايد تفاعلات الأطفال مع البيئة بمعناها الفيزيقي (المكان وما فيه)، وبمعناها الاجتماعي (الآخرين)، تتحول المخططات العامة إلى مخططات أكثر تمايزا وتفصيلا، هنا يفضل بعض العلماء أن نطلق عليها اسم «التمثيل المعرفي». حيث يتميز التمثيل المعرفي عن المخطط المعرفي في أن المفهوم الأول أكثر امتلاء بالتفاصيل، بينما الثاني أكثر عمومية وأقل من حيث التفاصيل المعرفية التي يشتمل عليها.

هذا عن دور المخططات وأهميتها في الحياة بشكل عام، فماذا عن دورها في إدراك الفنون وتذوقها؟ إننا عندما نرى لوحة فنية، أو نستمع إلى مقطوعة موسيقية، أو نقرأ عملا أدبيا... إلخ، نقوم أيضا بتنشيط المخططات المعرفية الخاصة بهذا العمل، وعندما تكون كل عناصر العمل مألوفة بالنسبة لنا نقوم «بتمثلها» داخل البنية المعرفية، أو المخطط الخاص بها في الذاكرة طويلة المدى، وعندما تكون مألوفة تماما وليس فيها أي جديد قد نشعر بالملل، ولا نواصل الرؤية، أو الاستماع، أو القراءة. أما عندما تكون هذه اللوحة غامضة تماما فإننا قد نحاول مواءمة (تعديل) المخططات الموجودة لدينا المتعلقة بها، بشكل مناسب، أو قد نقوم بتكوين مخططات معرفية جديدة حولها، فإذا فشلنا في هذا وذاك قد نبتعد عن العمل، ولا نواصل عملية التذوق، أو الإدراك الفني له.

إننا نقوم، بشكل عام عندما نواجه عملا فنيا معينا بتنشيط مخططات متنوعة خاصة به، بعضها يتعلق بالتكوين الخاص بالعمل، وبعضها يتعلق بالفنان نفسه، وبعضها خاص بالمرحلة التاريخية التي ينتمي إليها، أو البيئة التي عاش فيها هذا الفنان، وكذلك الأسلوب الفني الذي أبدع من خلاله العمل، إلى غير ذلك من المخططات أو الأطر والتي عندما تتزايد المعلومات أي التفاصيل المناسبة الخاصة بالعمل الفني بداخلها تتحول إلى نوع من التمثيل العقلي للعمل الفني، ومع استثارة هذه المخططات بأشكال متزامنة ومتتابعة تتكون لدينا توقعات معينة وتحدث لدينا استبصارات أو عمليات فهم خاصة للعمل الفني، مما يسمح لنا بتكوين بعض الاستنتاجات حوله، وهذه الاستنتاجات أو النتائج الخاصة هي ما يُعتمد عليها، بعد ذلك، في تكوين عملية الفهم أو التأويل العامة لهذا العمل الفني أو ذاك.

يشتمل المخطط العام للفن في الذاكرة على مخططات فرعية في ضوء الأنواع الفنية المختلفة، وهذه بدورها تشتمل على مخططات فرعية أخرى في ضوء المدارس، والأساليب الفنية، وهذه بدورها تشتمل كذلك على مخططات فنية خاصة بالفنانين الأفراد، وهكذا تستمر العملية وتتشكل بطرائق عدة يصعب حصرها على نحو جامع مانع.

وفي الأشكال المباشرة من الإدراك الفني يتأثر «المخطط الفني» بمعرفة المرء العامة حول الفن، فإذا كان ما ننظر إليه مثلا هو لوحة للفنان ديجا، فإن المخطط الآخر الخاص بالمدرسة التأثيرية، أو الانطباعية في الفن يُنشَّط، فإذا كانت اللوحة خاصة بالفنان أندي وارهول A. Warhol فإن المخططات الخاصة بما يسمى البوب آرت أو الفن الشعبي [٤] Pop Art هي التي سيتم تنشيطها، وإذا كانت للفنان روبنز، فإن المخططات الخاصة بمدرسة الباروك[٥] هي التي تُنَشَّط. وهذا يعني باختصار أن هذه المخططات هي جانب مهم من المعرفة المتراكمة لدينا حول الفن [٦] وأنه من دون هذه المعرفة، أو الخبرة المناسبة تصعب عملية التذوق بل قد تكون مستحيلة أحيانا، وخاصة فيما يتعلق بالأعمال الفنية التجريدية أو ما بعد الحداثية.

لقد وصف «نايسر» المخططات بأنها «بنيات معرفية تعد الفرد القائم بالإدراك لقبول أنواع معينة من المعلومات، بدلا من غيرها، ومن ثم فإنها تقوم، من خلال ذلك، بالتحكم في سلوك الرؤية أو النظرية» [٧].

وقد استفاد العديد من الباحثين في مجال سيكولوجية الفن من مفهوم «المخطط المعرفي» هذا، فمثلا درس برات Pratt عمليات النسخ لرسومات موجودة أمام المرء وسجل حركات العين، وهي تقوم بذلك وكذلك حركات اليد، وأدى به هذا إلى التخلي تماما عن تلك الثنائية القديمة التي كانت تفصل بين الرؤية والمعرفة، ومن ثم طرح مفهوما جديدا حول الرسم باعتباره «نشاط الرؤية الموجهة من خلال المعرفة» (٨). مما يجعله قريبا، على نحو ما، مما قدمه الفيلسوف الفرنسي المعروف «ميرلوبونتي» في رؤيته الخاصة لوحدة الإدراك أو المعرفة.

وهناك وجهة نظر مماثلة لوجهة نظر برات طرحها داولنج Dowling في دراسته التتبعية على الغناء التلقائي لدى الأطفال، حين أكد دور عمليات الارتقاء وكذلك المعرفة التي يمتلكها الطفل خلال مراحل مختلفة من هذا الارتقاء في تكوين الأغاني والاستجابة لها، بل لقد عرَّف داولنج المخططات المعرفية هنا على أنها «أنماط منتظمة من المعرفة المجردة تكون موجودة لدى المستمعين حول البنية الموسيقية» (٩).

كذلك اعتمد بورسيل Purcell على مفهوم «المخطط» في مناقشته للاستجابات الجمالية للمثيرات البيئية، وطور نموذجا للجماليات البيئية يعتمد على مفهوم الاستثارة اللاحقة، أو التوتر اللاحق الذي ينتج بدوره عن الصراع بين المثير الحالي وما كان متوقعا قبله، وهو يؤكد كذلك دور المخططات في حل هذا الصراع بطريقة مناسبة، أو غير مناسبة، ويؤكد أيضا الدور البارز لعمليات التنظيم العقلي التي تلعب المخططات دورا كبيرا، فيها، ويشير إلى أن المثير الذي نتعرض له، أو ندركه حاليا، لا ينبغي مقارنته بقائمة ثابتة نسبيا من الخصائص المرتبطة به، بل ينبغي مقارنته بالمخططات المعرفية المختلفة حوله والتي تتسم بكونها مرنة، ونسبية، ومنظمة بشكل تدريجي، أو هيراركي، كما أنها تلعب دورا مهما في عمليات التفضيل الجمالي، وكذلك الاهتمام الخاص ببعض المثيرات الجمالية (١٠).

على كل حال، هذه أمثلة قليلة فقط لاستخدام مفهوم «المخطط المعرفي» في دراسة عمليات الإدراك الجمالي. وقد وقف بعض الباحثين منه موقفا متحفظا ورفضه آخرون على نحو صريح، ومنهم مثلا، جيمس

جيبسون الذي رفض الأفكار الخاصة باللاشعور، والاستدلال، والمخططات، وغيرها، وقال إن المعلومات تكون موجودة في البيئة، وإنها تكون ضرورية وكافية لحدوث عملية الإدراك، وإن كل ما ينبغي أن يقوم به القائم بالإدراك هو أن يلتقط المعلومات من البيئة، دونما حاجة إلى أي معلومات إضافية لتشغيل المعلومات، ودونما حاجة إلى مفاهيم إضافية، كالمخطط أو التمثيل[11]. وهذه في رأينا وجهة نظر قاصرة، فكيف سيختلف الشخص الأكثر خبرة في مجال الفن عن الشخص الأقل خبرة عندما يواجهان مثلا، لوحة لبيكاسو؟ هل يكفي أن يقوم كل منهما بـ «التقاط» المعلومات الخاصة بهذه اللوحة فقط، هل سيكون «ما يلتقطه» أحدهما (الأكثر خبرة) مماثلا لما سيلتقطه الآخر (الأقل خبرة)؟ إن الأمر ليس بهذه البساطة، ومن ثم فإننا نعتبر هذه المفاهيم المعرفية مفاهيم شديدة الأهمية في تفسير عمليات التذوق، والإدراك الجمالي والفني.

المنحى المعرفي والرموز الفنية (نظرية نيلسون جودمان)

تأثرت البحوث الحديثة في مجال سيكولوجية الفن ـ والتي اهتمت بالرموز ـ بدرجة كبيرة بجهود الفيلسوف الأمريكي نيلسون جودمان N.Goodman كما قدمها في كتابه «لغات الفن» Languages of Art خاصة والذي ظهر العام ١٩٧٦. وقد كان مصطلح الرمز متداولا قبله ـ دون شك ـ في النقد الفني وفي الدراسات الفلسفية (لدى إرنست كاسيرر، وسوزان لانجر مثلا) وفي الدراسات التحليلة النفسية (لدى فرويد ويونج مثلا). لكن كتاب «جودمان» هذا تميز بإيضاحه للكثير من المعاني الخاصة بمصطلح الرمز، والأكثر أهمية في سياقنا الحالي أنه قد ترتب عليه العديد من الدراسات التطبيقية في مجال علم النفس، وقد نظر جودمان إلى الأعمال الفنية بوصفها أنساقا من الرموز، وعقد مقارنات بين التمثيل البصري والوصف اللفظي، وقال إن قراءة اللوحات وقراءة النصوص تشملان عمليات تمييز وإحاطة بصرية، وإن الخبرة الجمالية هي خبرة دينامية وليست خبرة سلوكية ساكنة، وإنها تشتمل على القيام بتمييزات دقيقة، وكذلك على التنبه إلى العلاقات المرهفة الدقيقة، وعلى تحديد للأنظمة الرمزية والخصائص المميزة لها داخل الأنساق الفنية، وكذلك ما

تشير إليه هذه الخصائص وما تقوم بتمثيله وتفسيره من أعمال؛ ومن ثم يعاد تنظيم العالم في ضوء الأعمال الفنية، ويعاد تنظيم الأعمال الفنية في ضوء العالم أيضا (٢٢).

والنشاط الجمالي في رأي جودمان هو نشاط باحث وفاحص لا يقر له قرار، إنه إبداع وإعادة للإبداع، ولذلك يتساءل جودمان: ماذا يميز هذا النشاط الجمالي عن غير ذلك من النشاطات المتسمة بالذكاء مثل الإدراك والسلوك العادي والبحث العلمي؟ ويجيب بقوله «إن إحدى الإجابات الفورية عن ذلك هي أن النشاط الجمالي ليس موجها نحو غاية، أو هدف عملي بعينه، فهو غير معني بالدفاع عن النفس، أو اكتساب الضرورات، أو مظاهر الرفاهية، أو التنبؤ، أو التحكم في الطبيعة»، لكن ـ في رأي جودمان ـ أنه حتى إذا كان الاتجاه الجمالي بريئا، أو خاليا من الأهداف، والغايات العملية، فإن كونه لا غاية له لا يعد كافيا، فالاتجاه الجمالي هو اتجاه فضولي، مستطلع، محب للبحث والتساؤل Inquisitive وذلك في مقابل النشاطات الاكتسابية Acquisitve الموجهة نحو الحفاظ على الذات، أو الإبقاء عليها.

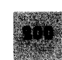
ويؤكد جودمان كذلك أن هناك دوافع معرفية داخل الفن، كما توجد دوافع فنية داخل مجال النشاط العلمي، ويرفض هذا الفيلسوف تلك المحاولات القديمة والحديثة التي بذلت لتمييز النشاط الجمالي عن النشاط العلمي في ضوء المتعة، أو اللذة المباشرة فقط، فليس هناك ـ في رأيه ـ ما يؤكد أن اللوحة، أو القصيدة قادرتان على تزويدنا بسرور أو لذة أكثر من التي يقدمها لنا البرهان أو الاكتشاف العلميان، كما أن هناك نشاطات إنسانية أخرى، غير مرتبطة بمجالي الفن والعلم يمكنها أن تزودنا بكمية أكبر من اللذة أو السرور. كذلك يرفض جودمان ذلك التمييز الذي يطرحه البعض بين النشاطالجمالي والنشاط العلمي في ضوء التمييز ما بين المعرفة والانفعال، فهذا التمييز ـ في رأيه ـ محير ومربك، وذلك لأن الخبرات الجمالية، والمعرفية تتشابه في كونها ذات طبيعة معرفية في جوهرها.

ويرفض جودمان أيضا فكرة أن الفن أكثر انفعالية وأقل معرفية من العلم، وذلك لأن جزءا كبيرا من المتاعب والصعوبات في هذا المجال قد نجم عن تلك الثنائية الجائرة بين المعرفي، والانفعالي، فعلى جانب نضع

الإدراك والاستدلال، والتخمين، وكل عمليات التساؤل، والفحص، والحقيقة، والصدق، وعلى جانب آخر نضع اللذة والألم، والاهتمام، والإشباع، والرضا، وخيبة الأمل، وكل الاستجابات الوجدانية اللامخية أو اللاعقلانية كالحب والتفضيل والاشمئزاز. وهذا يجعلنا ـ كما يقول جودمان ـ لا نرى أنه خلال الخبرة الجمالية تنشط الانفعالات بطريقة معرفية، فالأعمال الفنية تُفهم من خلال الانفعالات، وأيضا من خلال الإدراك، وكثيرا ما نتعاطف مع لوحة، أو قصيدة، أو نتوحد معها، وأحيانا ما يلاحظ الممثل ـ أو الراقص أو المتلقي ـ ويتذكر الشعور الخاص بحركة معينة، بدلا من الشكل الخاص بهذه الحركة، ويصعب التمييز المطلق الحاسم هنا بين المكونين المعرفي، والانفعالي، فالانفعال في الخبرة الجمالية وسيلة لتلبية تلك الخصائص التي يشتمل عليها العمل الفني ويعبر عنها.

يشتمل النشاط المعرفي كذلك على التمييز، والربط بين الإحساسات والانفعالات من أجل إدراك وتذوق وفهم العمل الفني، وأيضا إحداث التكامل بينه وبين خبراتنا والعالم المحيط بنا. إن ذلك يفسر تلك التعديلات التي تقوم بها العمليات المعرفية على الانفعالات خلال الخبرة الفنية، ولا يستبعد مطلقا وجود الانفعالات في العمل الفني. ويشير جودمان إلى أهمية عملية التنظيم والتوظيف المعرفي للانفعالات، ويؤكد على أن التوظيف المعرفي للانفعالات لا يكون موجودا في كل خبرة جمالية، ولا يكون كذلك غائبا عن كل خبرة غير جمالية، وأن الانفعالات لا يكون فصلها بشكل حاد عن العناصر الأخرى للمعرفة، وأن المعرفة بها طابع انفعالي أيضا، مثلما يكون للانفعالات طابعها المعرفي المتفاعل معها والمنظم لها والمؤثر فيها.

في العام ١٩٦٦ كان جودمان قد بدأ عملا بحثيا في جامعة هارفارد بالولايات المتحدة تحت عنوان : Harvard Project Zero أو «المشروع الرقم صفر لجامعة هارفارد» وقد نفذ هذا المشروع برنامجا طموحا متصلا من البحوث حول ارتقاء الإنتاج للفن والحساسية الجمالية لدى أطفال بشكل خاص. وقد ركز هذا المشروع اهتمامه على ارتقاء القدرات بفهم واستخدام الرموز في الفن، وكان أحد أهدافه الصريحة، «تحليل وتصنيف أنماط الرمز المميزة للأشكال المختلفة من الفنون، وكذلك التحديد



والدراسة على نحو تجريبي، للمهارات والقدرات المطلوبة لفهم، ومعالجة الرموز الفنية».

وكان من بين الباحثين العاملين في هذا المشروع عالم النفس هاورد جاردنر صاحب الدراسات المهمة في الإبداع عامة والارتقاء المعرفي لدى الأطفال في مجال الفنون خاصة، وكانت معهم أيضا إيلين واينر صاحبة الدراسات المهمة عن رسوم الأطفال.

ويعتبر بعض العلماء ما قدمه جودمان بمنزلة الامتداد الذي قام به للغويات البنيوية لدى «دي سوسير» من مجال اللغة إلى أنساق أو أنظمة غير لفظية أخرى من المعنى، وأيضا محاولة منه لتفسير التنويعات المختلفة من الرموز.

الرموز التناظرية والرموز الرقمية في الفن (نظرية فيتز)

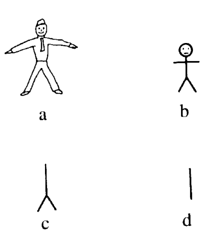
طور بول فيتز P.Vitz أستاذ علم النفس بجامعة نيويورك بالولايات المتحدة، نظرية جديدة تقوم على أساس النتائج الحديثة حول وظائف المخ البشري، وقد حاول من خلالها أن يفسر التطورات التي جرت في فن التصوير الحديث، وفي النقد، واللغة، والفن، وكذلك التطورات التكنولوجية الحديثة في أنظمة معرفية أخرى (١٣).

وتقوم هذه النظرية على فكرة محورية فحواها وجود نظامين معرفيين للتشفير، أو الترميز للمعلومات، هما الكود أو نظام التشفير التناظري (أو الأنالوج) Analogous Code، ثم الكود أو نظام التشفير الرقمي (أو الدجيتال) Digital Code. ويقول فيتز إن التقدم في الفن الحديث هو تقدم حدث من النظام التناظري إلى النظام الرقمي. وإن التطور التاريخي في اللغة يمكن أن ينظر إليه بوصفه معبرا عن هذا التقدم ، كما أن التقدم في بعض الأجهزة التكنولوجية كالساعات وأجهزة الاستقبال الفضائية هو أيضا تعبير عن هذا التطور، وأن هذا التطور له دلالاته في عديد من مظاهر الحياة الاجتماعية والشخصية.

تقوم هذه النظرية ـ كما ذكرنا ـ على أساس ذلك التقسيم الشهير في علوم الفسيولوجيا والنفس والأعصاب للمخ البشري إلى نصفين: الأيسر، ويقوم بالمهام الأساسية الخاصة باللغة، والأيمن، ويقوم بالمهام الأساسية

الخاصة بالتفكير بالصور. ويقول فيتز أن النظام الرقمي في معالجة المعلومات يميز النصف الأيسر من المخ، بينما يتميز النصف الأيمن بوجود نظام تناظري في معالجة المعلومات.

ويشير فيتز إلى أن نظريته هذه تتعلق بوجه خاص بالفن الحديث والنقد الحديث، وإن كان لا يمنع القول بأنها من الممكن أن تستفيد من الفن القديم والنقد القديم. وما يقصده فيتز بالفن الحديث ذلك الفن الذي بدأ مع ظهور الانطباعية، وتقدم عبر الحركات الفنية الخاصة بما بعد الانطباعية والتكعيبية والسريالية والاتجاهات التجريدية خاصة لدى مالفيتش، وموندريان وغيرهما حتى نصل إلى ما يسمى بفن الحد الأدنى Minimal والفن التصوري أو المفهومي أيضا Conceptual Art (١٤) وهو يقول إنه يستفيد في تكوينه لنظريته هذه من أفكار بعض النقاد خاصة كلايف بل C.Bell وروجر فراي R. Fry وهارولد روزنبرج H.Rosenberg وكليمنت جرينبرج C.Greenberg.



الشكل (١) التوضيح الذي أورده بول فيتز للحركة من الشكل (التناظري) إلى الخط (الرقمي) (VITZ,1988,57)

ويقول هذا الباحث كذلك إن نظريته هذه نظرية سيكوبيولوجية (نفسية/بيولوجية) تقوم على أساس ذلك التمييز المعروف جيدا الآن في العلم بين نصفي المخ البشري، وكون النصف الأيسر منهما يختص بشكل خاص بمعالجة المعلومات: اللفظية، التحليلية، الاستدلالية، الموضوعية، التاريخية، الصريحة، المرتبطة بالذكاء، المتقطعة أو المنفصلة، المتتابعة، المتسلسلة،



التجريدية، والرقمية، بينما النصف الأيمن يختص بشكل خاص بمعالجة المعلومات: المكانية، التركيبية، الخيالية، الذاتية، غير المحددة زمنيا الضمنية، الحدسية، المستمرة، المتزامنة، المتوازية، العيانية، والتناظرية.

ويشير فيتز إلى أن الفرق بين المعالجة التناظرية والمعالجة الرقمية للمعلومات تشتمل أيضا على فروق عصبية (نيورولوجية) أساسية.

فحيث إن هذين النمطين من الشفرات مختلفان كيفيا عند مستوى الخبرة السيكولوجية، فإنه من الممكن أن نفترض وجود تمايز فسيولوجي بينهما أيضا في معالجة وتخزين المعلومات، وليس من المستبعد أن تكون الوظائف العصبية الخاصة بالأنظمة الرمزية التناظرية والرقمية مختلفة كذلك.

وربما تشتمل الرموز أو الخبرة التناظرية على عمليات معالجة متزامنة (متوازية تتم في وقت واحد) للمعلومات، بينما قد تشتمل الرموز أو الخبرة الرقمية على عمليات متسلسلة متتابعة متوالية عبر الزمن، وهناك نتائج جديدة في علم النيورولوجيا (أو علم الأعصاب) تؤكد هذا بشكل أو بآخر.

الأنظمة التناظرية والأنظمة الرقمية

الرمز التناظري - كما يشير فيتز - رمز يقف بديلا لشيء آخر، وهو أيضا - من الناحية الفيزيقية - يماثل هذا الشيء الآخر الذي يعد هذا الرمز بديلا له. مما يعني أن الرمز التناظري يشبه الشيء الذي يرمز إليه، فالصور العقلية الموجودة لديك عن شخص آخر هي في العادة رمز تناظري جيد لهذا الشخص. وهذه الصورة، أو المدرك العقلي أو المفهوم الإدراكي Percept، الخاصة بهذا الشخص هي تمثيل عقلي له، تمثيل أُنتج من خلال النظام البصري الخاص بك، أي هذا النظام الذي يبدأ عمله عند شبكية العين وينتهي عند مواقع معينة في المخ. إن ما تكون واعيا به على نحو مباشر هو هذا التصور أو المدرك العقلي - الذي هو رمز أو تمثيل عقلي لهذا الشخص - وهذا الرمز أو التمثيل تتم المطابقة بينه على نحو سريع وبين الشخص عندما تراه، وقد يُستدعى من الذاكرة طويلة المدى في حالة غياب هذا الشخص، وتنطبق الفكرة ذاتها على الموضوعات المختلفة كالشوارع والأشجار والحيوانات والأجهزة والسلع وبعض الأعمال الفنية... إلخ.

هذا الرمز التناظري رمز شديد الدقة لأنه شديد التشابه مع الشخص (أو الشيء) الذي يمثله . إنه أفضل وأقرب رمز بصري لهذا الشخص. (وقد تكّون الصورة الفوتوغرافية لهذا الشخص رمزا تناظريا قريبا أيضا).

في مقابل هذا، فإن الرمز الرقمي لا يوجد بينه وبين الشيء الذي يقف بديلا عنه، أو رمزا له، أو يحل محله أي تماثل أو تشابه قابل للتحديد. فرقم الضمان أو الأمن الاجتماعي، أو ما يسمى Social Security Number الخاص بأحد الأشخاص لا يحمل أي تشابه بينه وبين هذا الشخص، إنه رمز يمثل الشخص ويحل محله لكنه لا يتماثل معه بأي معنى من المعاني.

ويشير فيتز إلى أن هذين المصطلحين (التناظري والرقمي) ليسا جديدين تماما، فهما قد استخدما في علوم الكمبيوتر، كما قدم الفلاسفة وعلماء اللغويات تمييزات مماثلة أيضا، كما توجد، كذلك، تلك التمييزات الخاصة بين العلامة Sign والرمز Symbol (الرقمي) لدى علماء السميوطيقا أمثال تشارلز بيرس ولدى فلاسفة أمثال كاسيرر ولانجر، وأيضا لدى يونج، ذلك الذي أشار إلى أن العلامة دائما أقل من المفهوم الذي تمثله، بينما الرمز دائما أكبر من معناه الواضح والمباشر.

من الأمثلة الدالة على الرموز الرقمية حروف الهجاء، التي لا يوجد أي تشابه سمعي أو بصري بينها وبين الأصوات التي ترتبط بها. وكذلك أجهزة الكمبيوتر التي تكون رموزها إما تناظرية، وإما رقمية. والنوع الثاني هو الأكثر شيوعا، وحتى النوع الأول (التناظري) لا يستخدم صورا بقدر ما يستخدم شفرات تتباين زمنيا مع تباين المثير الطبيعي.

وهناك صعوبة في أن يحل أحد النظامين محل الآخر، فحتى أنظمة البث الرقمية الأكثر شيوعا تقوم بنقل الصورة من خلال تحويل بياناتها الرقمية إلى شكلها التناظري السابق، وذلك من خلال عرضها على شاشة أخرى كصورة من أجل أن يحدث الاتصال الإنساني المطلوب.

ويُستجاب للشعر الجيد أو الأدب الجيد عموما أو يتذوقه القارئ فقط عندما تستصدر كلمات القصيدة صورا عقلية متنوعة ترتبط بها، أي تناظرات عقلية أخرى. فالشعر يبدأ بالشفرة الرقمية للكلمات، لكن جانبا كبيرا منه يفهم ويتم تذوقه فقط عندما تتحول الكلمات إلى أصوات داخلية وصور عقلية داخلية (تناظرية).

والنظام الرقمي - كما يشير فيتز - أكثر دقة وأقل غموضا، أما النظام التناظري فأقل دقة وأكثر غموضا، لكنه أيضا الأكثر ثراء ومعنى، إنه الذي يرتبط بمشاعر الخوف، والإحباط، والفرح وعمليات التفكير الخيالي والأحلام التي يصعب الحديث عنها بالكلام (النظام الرقمي). إن ما نحصل عليه من خلال النظام التناظري يُفقد من خلال النظام الرقمي كما يشير فيتز، وما نحصل عليه من خلال النظام الرقمي نفقده عند النظام التناظري، وهو يقصد بذلك أن ثراء الخبرة التناظرية (كما في حالات الخيال والفرح والتذوق الجمالي مثلا) تُختصر وتُختزل حين نريد أن نعبر عنها من خلال الكلمات، أو القواعد، أو المنطق، أو النظام الرقمي، وأيضا أن الدقة التي نصل إليها من خلال النظام الرقمي، قد تقع في قبضة الغموض والعمومية حين نريد أن نعبر عنها من خلال نظام تناظري، أو كما قال فيتز «إن ما نكتسبه عند مستوى الدلالات نفقده عند مستوى التركيبات أو القواعد والعكس صحيح أيضا».

بشكل عام يشير فيتز إلى أنه من الأفضل أن ننظر إلى هذا التمييز بين هذين النظامين الرمزيين على أنهما بمنزلة المتصل الكمي الذي يمتد من أحدهما إلى الآخر، لا بوصفهما نوعين متميزين ومنفصلين من أنظمة معالجة المعلومات.

كما ذكرنا سابقا، فإن الخبرة البصرية المباشرة الخاصة بأحد الأشخاص الذين يوجدون أمامنا الآن هي مثال، أو رمز، موضح للنظام التناظري، أما الصورة الفوتوغرافية الملونة له فهي رمز موضح له، أو يمثله بدرجة أقل، والصورة الفوتوغرافية الخاصة به باللونين الأبيض والأسود هي خبرة تناظرية أقل، أما الصورة القديمة الباهتة له بالأبيض والأسود والتي ترهقنا حتى نتعرف على صاحبها فهي خبرة تناظرية أيضا لكنها بدرجة خافتة (أقل فأقل)، إنها تظل تناظرية، ولكن العديد من جوانب المعلومات التي تكون الرمز التناظري أو الصورة التناظرية الخاصة بالشخص تُفقد. والخطوة التالية قد تكون ممثلة في صورة كاريكاتورية لهذا الشخص تُختزل شيئا فشيئا حتى نصل إلى حالة لا علاقة مباشرة لها بهذا الشخص أو غيره (انظر الشكل رقم ١).

يقدم لنا هذا الشكل تجريدا خاصا، إنه نوع من الرسم الوصفي الذي يمثل إنسانا ما، وكما هو موجود في عديد من رموز الكتابة البدائية. أما

التجريد التالي لهذا الوصف فقد يصل بنا إلى رمز شديد التبسيط، رمز يكون رقميا أكثر منه تناظريا، أي يظل فيه القليل من جوانب الشكل الخاصة بالإنسان، كما أن القليل من الناس سوف يتعرفون عليه على أنه رمز للإنسان، وهكذا فإننا مع مزيد من الحركة من الشكل الأصلي حتى نصل إلى الشكل الأخير في الشكل الكلي السابق، نتحرك أكثر من النظام التناظري إلى النظام الرقمي.

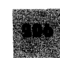
ومبدئيا، فإن كل الخبرات الحسية والإدراكية والرمزية يمكن أن توضع على هذا المتصل التناظري الرقمي. ومن ثم فهو متصل أو بعد مناسب في وصف العديد من جوانب الخبرة الإنسانية. لكن، وبشكل عام، يبدو أيضا أن الانفعالات هي من الجوانب التي قد يصعب وضعها عبر هذا المتصل الخاص بترميز المعلومات.

التقدم من النظام التناظري إلى النظام الرقمي

إن «الساعة» نفسها كأداة لقياس الوقت هي نموذج يوضح هذا التقدم الذي حدث من النظام التناظري إلى النظام الرقمي، فقديما كان الوقت يقاس من خلال ملاحظة التغيرات عبر اليوم، وخلال النهار والليل (نظام تناظري)، ثم أصبحت هناك آلات دقيقة لا تماثل في جوهرها النظام الطبيعي الخاص بالزمن (الساعات)، كما أن هذه بدورها تغيرت أشكالها من نظام قريب أو مناظر للنظام الطبيعي كالساعات الشمسية والساعات المائية والساعات الرملية ... إلخ، إلى ساعات تعتمد أنظمة كمبيوترية عالية الدقة والتحديد، ومرورا خلال ذلك، عبر مراحل عدة من التقدم، من «التناظر» إلى النظام الرقمي.

كذلك فإن تاريخ النقود هو نموذج يمثل هذا التقدم من النظام التناظري إلى النظام الرقمي، فقد بدأ استخدام الإنسان لها من خلال المقايضة، سلعة مقابل سلعة، ثم القمح مقابل الذهب أو الفضة مثلا، ثم ظهرت النقود المعدنية ثم النقود الورقية ثم الأنظمة الرقمية كبطاقات الائتمان... إلخ.

كذلك اللغة الإنسانية بشكل عام تطورت أيضا من الشكل التناظري (المعتمد على الصور أو ما يشبه الصور كما في الكتابة الهيروغليفية أو المصرية القديمة) إلى الشكل الرقمي الحديث الذي يعتمد على حروف الهجاء



حتى بالنسبة للغة الصينية التي تطور الآن - كما يشير فيتز - نظاما رقميا جديدا خاصا بها.

ومع زيادة الإغراق في الرقمية: في أنظمة التعليم اللغوية، وفي التعاملات التجارية والاقتصادية، ومواقف، وتنظيمات العمل، في كثير من مواقف الحياة، أصبح هناك جوع إلى الرموز التناظرية في هذا العالم الرقمي. لقد أصبحت الحياة أكثر تجريدا وانعزالا وبرودة في العلاقات الإنسانية، مقارنة بالماضي، ولذلك تزايدت حالة التوق أو الجوع الخاصة بالنصف الأيمن من المخ لأن يبحث عن الخبرات الفنية أو الخصبة، تلك الخبرات التي تستطيع أن تشبع جوعه للصور والحيوية والخيال، إنها الصور المرتبطة بشكل خاص بعالم الفنون والحركة. وربما كان هذا الإدمان الواضح لمشاهدة التلفزيون هو تعبيرا عن هذا النوع من الجوع للصورة... إن أنظمة العمل الرقمية الدقيقة المحددة المتتابعة بشكل لاهث وسريع، جعلت الإنسان يتحين أوقات الفراغ كي يقضيها في التعامل مع الصورة، فيشاهد الأعمال الفنية، أو يذهب إلى أماكن خلوية، أو إلى أماكن الترفيه والتسلية. لقد أصبح الإنسان الحديث - كما يشير فيتز - رقميا في النهار، وتناظريا في الليل، فأنظمة العمل والإنتاج الرقمية السائدة في عالم النهار الحديث تقابلها أنظمة تسلية وترفيه تناظرية ليلية، تحاول أن تعيد للإنسان اتزانه الخاص الذي يفقده في أثناء النهار.

من الواضح كذلك أن القرون الأخيرة التي أطلق عليها اسم سنوات الحداثة كانت فترة من التغير السريع من نظام الحياة التناظرية إلى نظام الحياة الرقمية، بكل ما تشتمل عليه هذه الحياة الحديثة من أنظمة جديدة في طهو الطعام وفي السفر بالطائرات النفاثة، ومن دراسات الجدوى الاقتصادية، والهندسة الوراثية، والاستنساخ، والتقدم الهائل في علوم الكمبيوتر، وأنظمة الاتصال، والإنترنت وغير ذلك من النشاطات الأساسية التي تدرك، ويتم تخيلها عقليا، وتتم معايشتها على نحو رقمي.

وقد حدث في الفن الحديث ما حدث في عديد من أنظمة الحياة الأخرى، فقد تقدم هو أيضا من النظام التناظري الذي يعتمد على التشخيص والتمثيل وحيث الصور والأشكال الإنسانية والحيوانية والطبيعية... إلخ. في حالتها التمثيلية القريبة من الواقع، أو التي يُحرف من خلالها الواقع (السريالية) إلى الشكل الرقمي مع التمثيل للواقع أو التعبير عنه... وبمصطلحات فسيولوجية

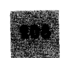
يمكننا القول إن الفن الحديث، تقدم من الخبرة الخاصة بالنظام التناظري المرتبط بالنصف الأيمن من المخ، إلى الخبرة الخاصة بالنظام الرقمي المرتبط بالنصف الأيسر من المخ.

في منتصف القرن التاسع عشر كان الفن ـ كما يشير فيتز ـ مازال نوعا من الوجبة البصرية أو على الأقل شكلا تناظريا من المعرفة... فلم تكن اللوحات تشتمل فقط على ألوان وخطوط، بل كانت هناك أنماط وصور وشخصيات وموضوعات قابلة للتعرف عليها. وكانت اللوحات تصور الناس والانفعالات وكل ما يمكن أن يُستجاب له ويُفهَم بشكل تناظري. كانت معارض الفن مكانا مناسبا كي يقضي فيه النصف الأيمن من المخ وقتا طيبا... لقد كانت هناك موضوعات أسطورية، ومشاهد طبيعية، وشخصيات إنسانية، وجوانب أخلاقية وسياسية، أو حتى، تاريخية يمكن للإنسان ـ أي إنسان ـ أن ينظر إليها ويتفهمها ويستمتع بها (ملحق اللوحات، لوحة رقم٩).

لكن وعلى نحو متزايد بدأت العقلية الرقمية (الخاصة بالنصف الأيسر من المخ) في تأكيد نفسها، وبدأ العلماء يتأثرون على نحو واضح بالعلم (كما في حالة سورا مثلا)، ويقومون بالتنظير أيضا (كما في حالة كاندنسكي مثلا).

عند بداية القرن العشرين اكتسب الفن هوية لفظية أو نظرية جديدة للفن تقوم على أساس «بيانات» الفنانين النظرية (المانيفستو) وكتابات النقاد الشكلانيين. ومن الممثلين لهذا التصور الجديد كان مارسيل دوشامب بتأكيده أن عنوان اللوحة له أهميته الكبيرة، وبتحويراته في لوحة الموناليزا الشهيرة من خلال وضعه شاربا فوق فمها، وبقوله إنه يريد الابتعاد عن الجانب الفيزيقي من اللوحة، لأنه مهموم أكثر بالأفكار، وقد كان يريد من الفن أن يصبح نشاطا ذهنيا صرفا. لقد عبر الفن من خلال دوشامب وأمثاله من النصف الأيمن من المخ (التناظري)، وعبر القنطرة الموصلة بين نصفي المخ (الجسم الجاسئ) إلى النصف الأيسر (الرقمي) واستقر فيه.

وعلى نحو متزايد أصبح المشاهد غير قادر على فهم الدلالة الخاصة بالعمل الفني ما لم يكن قد تعرف ببعض التفصيل على تاريخ الحركة الحديثة في الفن، وما لم يكن قد قرأ النظريات المكتوبة حول الفنان الحداثي، والناقد الحداثي .. فلم يعد سهلا أن يتذوق المرء، على نحو مناسب، لوحة من خلال الاكتفاء بالنظر إليها فقط.



1. *Idea*, adopted from L, itself borrowed from Gr *idea* (*ἰδέᾱ*), a concept, derives from Gr *idein* (s *id-*), to see, for **widein*. L *idea* has derivative LL adj *ideālis*, archetypal, ideal, whence EF-F *idéal* and E *ideal*, whence resp F *idéalisme* and E *idealism*, also resp *idéaliste* and *idealist*, and, further, *idéaliser* and *idealize*. L *idea* becomes MF-F *idée*, with cpd *idée fixe*, a fixed idea, adopted by E Francophiles; it also has ML derivative **ideāre*, pp **ideātus*, whence the Phil n *ideātum*, a thing that, in the fact, answers to the idea of it, whence 'to *ideate*', to form in, or as an, idea.

الشكل (٢) مثال على ما يسمى بالفن التصوري أو المفهومي وقد أطلق عليه صاحبه وهو الفنان جوزيف كوسوث اسم «الفن كفكرة» واعتبره «بول فيتز» مثالا صارخا على النزعة الرقمية في الفن.

لقد تأثرت الحركات الحديثة في الفن بالحركات الحديثة في العلم، وحيث إن العلم الحديث هو أيضا علم لفظي، ورياضي، وتصوري، فإن هذه الخصائص قد انعكست - كما أشار فيتز - في الفن الحديث أيضا.

إن الخاصية المميزة للحداثة وما بعدها هي الخفض من أهمية الجوانب التناظرية، والإعلاء من أهمية الجوانب الرقمية، فالتجريد يستبعد التفكير بالصور البصرية. وقد أدت عمليات التسطيح في الفن الحديث إلى فقدان الدلالات التقليدية للبعد الثالث، وإلى إجداب واضح في عمليات إدراك العمق، وهي إحدى مهام النصف الأيمن الأساسية. ووصل المنطق الرقمي في الفن الحديث إلى قمته في بعض نتاجات فن التصوير، فقد وصل الأمر ببعض الفنانين في هذا المجال إلى حد استبعاد فكرة الموضوع ومن ثم الخبرة التناظرية في الفن، والتأكيد، بدلا من ذلك، على الفكرة أو المفهوم العقلي، أي على رفض أي تماثل شكلي له قيمة خاصة بالصورة العقلية، بوصفها - هذه القيمة - زائدة عن الحاجة، أو بوصفها التزاما غير أمين بمتطلبات الذوق أو الأسلوب غير الفنية، أي بعالم المال والسوق التجارية. لقد أصبح العمل الفني لدى بعض هؤلاء الفنانين بمنزلة الافتراضات التي تقدم - في سياق الفن -



بوصفها تعليقات على الفن، بل إن العمل الفني لدى أحد هؤلاء الفنانين وهو جوزيف كوسوث Joseph Kosuth هو افتراضات تحليلية فقط، أي افتراضات غير مرتبطة بالمعلومات، أو الحقيقة الواقعية، أو العالم البصري. أي عمل تحليلي منطقي ورياضي قبل أن يكون عملا فنيا.

ويتمثل الاستثناء الوحيد البارز من كل الحركات الفنية التي تندرج تحت مصطلح الحداثة في السريالية، فهي المدرسة الوحيدة التي حافظت على الصورة، وعلى قدر كبير من الدلالات المألوفة أو التقليدية للعمق والمكان، وهي تلك الجوانب التي يعد استبعادها من الملامح المميزة للحركة الحداثية في الفن. ويمكن تفسير السريالية بوصفها - من خلال اهتمامها بعالم الأحلام مثلا - محاولة من النصف الأيمن من المخ للحفاظ على بعض الوجود، في عالم كانت له فيه كل السيطرة في تلك المراحل قبل الحداثية.

وما يقال أحيانا عن الحضارة الحديثة من أنها حضارة «منقسمة العقل» يشير في جوهره إلى أنها حضارة قد فشلت في إحداث التكامل بين النشاطات الخاصة بنصفي المخ، أو بين النظامين التناظري والرقمي. حيث يميل الناس - وكذلك الأعمال الفنية - إلى هذا الطرف أو ذاك، وتجلى هذا خاصة خلال الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين (وما بعدها) حين بدا أن العقلية الرقمية قد سيطرت على كل شيء.

لقد ظهر هذا في المسرح أيضا حيث نجد بعض المسرحيات التي يتحرك فيها الممثل جيئة وذهابا وهو صامت أو يجلس وينتظر (كما «في انتظار جودو» لصمويل بيكيت) أو يقرأ محاضرة مكتوبة... إلخ. بينما نجد مسرحيات أخرى شديدة الصخب، والحركة، والموسيقى، والإبهار، بالضوء. والكثير من المسرح التجاري المعتمد على الإسفاف والابتذال (أو الكيتش)،[١٥] في مصر خاصة، هو عامة من هذا القبيل.

ويؤكد فيتز أهمية تحقيق أو استعادة التكامل المفقود بين الشكلين الرمزيين التناظري والرقمي في الفن وفي النقد والحياة كذلك، ويقول إن ذلك قد يكون ممكنا من خلال المعرفة بما يلي:

١- إن الفن ينبغي أن يقوم على أساس التكامل بين نصفي المخ، وكذلك الخصائص الكلية للنشاطات الخاصة بهما، وإن الفن الذي يعتمد على أحد النصفين دون الآخر يقع في وهدة السطحية، أو الغموض، أو التشوه



الجمالي. فالإغراق في الرقمية، الذي كان سائدا خلال هذا القرن، بدأت محاولات لتصحيحه من خلال حركات جديدة في الفن مثل الواقعية التصويرية Photo Realism(١٦) والانطباعية الجديدة وغيرهما.

٢ ـ معنى ذلك أن هناك شروطا أو ضوابط بيولوجية ينبغي أن يضعها الفنان في اعتباره وهو يعمل، فعلى أساسها ـ خاصة ما يتعلق منها بالتكامل بين نصفي المخ أو النظامين الرمزيين الأيمن والأيسر ـ تقوم استجابات المتلقي وترتقي. إذ ينبغي عليه ـ أيا كان الأمر ـ أن يجمع بين الصورة والفكرة، لا أن يضحي بإحداهما على حساب الأخرى. إن المنطق الحداثي الذي يستبعد الصورة من الفن منطق يعزل الفن عن أهم مصادره الإبداعية الطبيعية.

٣ ـ كل فعل يعقبه رد فعل مساوٍ له في الطاقة ومضاد له في الاتجاه كما يقال. وقد ترتب على هيمنة الفن الحداثي، واستبعاده أشكال التصوير الأخرى التي تعتمد على الصورة، أن بدأت مدارس فنية متعددة جديدة في الظهور، وهي مدارس تقوم في جوهرها على أساس التمثيل والصورة، وبدأت المكانة العليا للفن الرقمي والتصوري في التراجع والهبوط، وبدا أن هذا يؤرخ لنهاية فترة الحداثة وظهور مدارس ما بعد الحداثة، وبدأت صيحات متزايدة تصف هذا العصر بأنه «عصر الصورة» لا عصر الكلمة أو عصر الرقم.

لقد أدى الإغراق في الرقمية النهارية في الفن والحياة إلى تزايد واضح في الاتجاهات التناظرية شبه الليلية الأقرب إلى عالم الصور والأحلام، تلك التي حاولت أن تخلق عالما يقوم على أساس الصور داخل البيوت (التلفزيون والقنوات الفضائية). والشيء الطريف والمثير للدهشة أن هذا يتم بشكل أكثر كفاءة من خلال أنظمة تشفير رقمية (أجهزة التلفزيون والقنوات الفضائية والسينما الدجيتال) أكثر منها تناظرية، وحيث تكون جماليات الصورة فيها أكثر نقاء ووضوحا والألوان أكثر إبهارا، ويبدو أن ما يطرحه فيتز ينطبق على الفن التشكيلي أكثر مما ينطبق على فنون التلفزيون والسينما والكمبيوتر، وخارجها أيضا (أماكن الترفيه والتسلية والحفلات ... الخ) وذلك من أجل تحقيق التوازن المطلوب.

هذه الأفكار المعرفية التي يقدمها فيتز مهمة في رأينا، على نحو خاص، في فهم الكثير من عمليات الإبداع في الفنون، وكذلك في إدراكنا الجمالي بوجه عام، وقد قدمها صاحبها في إطار بيولوجي وسيكولوجي واجتماعي

ثقافي أيضا، وهذه كلها عوامل ينبغي وضعها في الاعتبار ونحن نتحدث عن موضوع التفضيل الجمالي أو نناقشه.

مركزية المعنى في المتعة الجمالية (نظرية مارتنديل)

قام كولن مارتنديل Colin Martindale أستاذ علم النفس بجامعة مين Maine بالولايات المتحدة ورئيس القسم الرقم ١٠ في جمعية علم النفس الأميركية (الخاص بعلم نفس الفنون) بانتقاد نظرية الاستثارة العصبية لدى برلين، خاصة ما يتعلق منها بتلك العلاقة التي تحدث في المخ بين جهد الاستثارة والمتعة الجمالية، ومن ثم قدم نظرية معرفية تقوم على أساس «الأهمية المركزية للمعنى الخاص بالعمل الفني»، مؤكدا عدم إمكان الاقتصار على الشكل فقط في تحديد المتعة الجمالية.

في البداية ناقش مارتنديل مجال الجماليات بوصفه المجال الذي يشير إلي الدراسة الخاصة بكيفية قيام المثيرات الفنية، أو الجميلة بإحداث متعة لاغائية Disinterested Pleasure (١٧) وهي مناقشة تقترب بدرجة ما من منظور الفيلسوف كانط.

وقد وجه مارتنديل النظر إلى إشارات العديد من الفلاسفة المهتمين بالجماليات أمثال بيرك وكانط وستولينتز إلى أن المتعة الجمالية تختلف عن غيرها من أنواع المتع (أو اللذات) بأنها متعة منزهة عن الغرض، بمعنى أن المرء الذي يتلقى مثل هذه المتعة ويشعر بها لا يكون في مقصوده أن ينتفع بها، فهو لا يكون مهتما بالاستحواذ على المثير الذي أدى إلى هذه المتعة، أو إلى استخدامه بشكل نفعي محدد.

وهناك طريقة أخرى لتوضيح ذلك في رأي مارتنديل، ويكون ذلك من خلال القول بأن الخبرة الجمالية هي ظاهريا (أو فينومينولوجيا) خبرة مريحة للعقل، وأن الانفعالات والدوافع العنيفة لا تكون متضمنة فيها. فإذا كانت الخبرة الجمالية خبرة «منزهة عن الغرض»، فإن علم النفس المعرفي في مقابل الفروع الأخرى من علم النفس، التي تؤكد على الغرضية، ينبغي أن يكون له دوره الكبير في فحص هذه الخبرة. بل إن الجماليات ينبغي أن تكون فرعا علميا خاصا من فروع علم النفس المعرفي. وكما صاغ ماينر Miner هذه المسألة العام ١٩٧٩ فإن الدراسة المناسبة للجماليات أو لعلم الجمال هي

«العمل الفني كما يدركه المتلقي ويفهمه» وليس العمل الفني كوحدة أو هوية فيزيقية. وهكذا فإن هذا العلم المعرفي - الذي يتعامل مع الطرائق التي تتم من خلالها عموما عملية إدراك المثيرات وتمثيلها وفهمها والتعبير عنها - يشكل الأساس المنطقي للجماليات.

نموذج معرفي

هناك اتفاق بين علماء النفس المعرفيين - كما يشير مارتنديل - على أن العقل البشري يمكن تصوره على هيئة نموذج يتكون من شبكة كبيرة من الوحدات المعرفية أو النقاط الشكلية مترابطة العلاقات. فالإدراك الخاص لأحد المثيرات يتفق مع التنشيط الخاص للوحدات المعرفية، التي تقوم بالترميز الخاص له في المخ. ويشير الوعي أو الشعور Consciousness إلى مجموعة من الوحدات المعرفية النشطة على نحو متزامن أو في الوقت نفسه .. وتنقسم الوحدات المعرفية إلى مجموعة من أدوات التحليل Analyzers. وهناك أداة تحليل حسية بالنسبة لكل حاسة من الحواس. وتتجه مخرجات أو نواتج أدوات التحليل الحسية نحو أدوات التحليل الإدراكية، تلك التي تشتمل بدورها على أداة تحليل إدراكية بالنسبة لكل فئة من الموضوعات التي نقوم بإدراكها أو التعرف عليها. وهكذا، فإنه يبدو أن هناك أدوات تحليل مستقلة - ومترابطة في الوقت ذاته - للكلمات المطبوعة، وللكلمات المنطوقة وللوجوه .. الخ. وتقوم مثل هذه الأفكار على أساس شواهد ونتائج مستمدة من الدراسات التي أجريت على مراكز المخ، خاصة لدى الأفراد المصابين بأعطاب في هذه المراكز المخية.

وفيما يتعلق باللغة المطبوعة مثلا هناك حوالى عشرة ملامح أو معالم مميزة تحدد الحروف الستة والعشرين في الإنجليزية، وترتبط الوحدات المعرفية - الخاصة باكتشاف الحروف - مع بعضها البعض من خلال عمليات التنشيط المتتالية أو المتزامنة بوحدات المقاطع، وهذه بدورها ترتبط بوحدات ترميز الكلمات الكلية. وفي الإنجليزية هناك حوالى عشرة آلاف وحدة من وحدات المقاطع اللغوية هذه، وأكثر من خمسين ألف كلمة بالنسبة للشخص المثالي أو النموذجي. ويفترض مارتنديل أن كل أدوات التحليل الإدراكية تُكَوَّن على نحو مماثل: فهناك عدد صغير من وحدات المعالم Feature Units المتميزة، والتي تقوم في النهاية بالتحديد أو التعريف لعدد هائل من المدركات التي تُوَحَّد معا.



وتذهب نواتج أدوات التحليل الإدراكية إلى المستوى الأعلى الخاص بأداة التحليل السيمانتية أو الدلالية التي تحتوي على المعلومات العامة، والتي تُنَظَّم بشكل هيراركي كأن نقول مثلا: القطة هي حيوان ثديي، وأيضا من خلال علاقتها بالوحدات الأخرى كأن نقول: القطة تأكل الفأر، وهو ما يرتبط بأداة التحليل السردية أو الخاصة بالأحداث Episodic Analyzer والتي تحتوي على الذكريات. ويفترض أن الوحدات الموجودة، عند الطبقة العليا من أداة التحليل السردية، هي التي تقوم بترميز الأحداث في شكل افتراضي Propositional form، فالحدث أو الفعل الذي يجري مثلا يحتوي على (القائم بالحدث، والذي يقع عليه الحدث، وأداة الحدث أو الفعل والزمان والمكان).

ويترتب على ما سبق ما يلي: أن تكون ذاكرة الأحداث بالنسبة للمثير أفضل، لكنها ذاكرة تميل إلى أن تكون متعلقة بمعنى أو مثير، بدلا من أن تكون متعلقة بالتفاصيل الحسية أو الإدراكية الخاصة به.

وتُنَظَّم الأشياء في المخ على أساس التشابه بينها، وكلما زاد التشابه بين الأشياء زاد التقارب الخاص بالوحدات المعرفية الخاصة بها في المخ. وترتبط الوحدات أيضا بطرائق أفقية ورأسية (هيراركية) وتتفاوت الوحدات والعلاقات بينها في القوة، فمثلا الحيوان الذي يوصف على نحو نموذجي بالوحدة أو الكلمة «كلب» يرتبط على نحو أقوى بالوحدة أو الكلمة «حيوان» ويتم ترميزه من خلال وحدة معرفية قوية مقارنة بحيوان آخر مثل الحمار الوحشي أو فرس النهر، ويفترض «مارتنديل» أن التفضيل الخاص بأحد المثيرات الجمالية أو غير الجمالية هو دالة إيجابية مطردة لدرجة التنشيط للوحدات المعرفية التي يقوم هذا المثير بتنشيطها.

وخلاصة ما قدمه مارتنديل هنا ما يلي:

١ - هناك ميل يكون موجودا لدينا للقيام بترميز المثيرات، أو الأعمال الفنية المختلفة عند مستويات معرفية تجريدية، أو تصورية عليا. فعند ما نقرأ رواية نقوم بالتجريد (الاستخلاص العام) للموضوع الأساسي (التيمة) فيها وكذلك الحبكة، ونميل أيضا إلى نسيان أو إهمال الشكل الدقيق الخاص بتنظيم الكلمات أو صياغتها. ومن الواضح أن ما نقوم به في هذه الحالة، هو الاستخلاص للمعلومات الدلالية (أو السيمانتية) الخاصة بالمعنى. ويحدث شيء مماثل عندما نستمع إلى مقطوعة موسيقية، أو ننظر إلى لوحة فنية.

ويكون هناك ميل لدى الناس بشكل عام إلى تحديد المعاني الإشارية، والدلالية، أو التعبيرية للألحان الموسيقية والأشكال الفنية البصرية. وهناك قدر كبير من الاشتراك أو التماثل بين الناس في هذه النزعة أو هذا الميل.

٢ ـ إن الخصائص الأساسية لأي شيء هي التي تحدد النموذج المثالي، أو النموذج الأصلي له Prototype وأن التمثيل النموذجي Typicality للموضوعات في المخ ـ على هيئة مخططات ووحدات معرفية ـ هو المحدد الأساسي في الإدراك والفهم والتذكر والتفضيل الجمالي فـ «قطة» ذات أربع سيقان وذيل، تُدرك أفضل من قطة أخرى ذات ثلاث سيقان فقط، ويتم هذا من خلال التنشيط الذي تقوم به هذه الموضوعات لأدوات التحليل المعرفية الحسية والإدراكية والدلالية وكذلك لأدوات التحليل الخاصة بالأحداث.

٣ ـ ترتبط المتعة الجمالية بذلك التنشيط الذي يحدث لمجموعة من الوحدات المعرفية، وتعد المثيرات الأكثر معنى، والأكثر نموذجية، في تمثيل الموضوعات، وكذلك التي يتم التعرض لها على نحو متكرر، هي التي يتم ترميزها من خلال الوحدات المعرفية القوية، أكثر من غيرها.

٤ ـ وقد وجد مارتنديل كذلك علاقات مطردة بين التفضيل الجمالي، والتمثيل النموذجي (فقطة ذات أربع سيقان وذيل ـ كما ذكرنا سابقا ـ يتم إدراكها وتفضيلها عن تلك القطة ذات السيقان الثلاث، فقط لأن الأولى تنطبق عليها فكرة التمثيل النموذجي أكثر من الثانية). وقد وجد مارتنديل هذه العلاقة بين التفضيل والامتلاء أو الإفعام بالمعنى في دراسات أجريت على مؤلفات موسيقية أوروبية كلاسيكية، وعلى لوحات تصوير تنتمي إلى القرون من الرابع عشر، وحتى الثامن عشر، وأيضا في دراسات أخرى، على أعمال تنتمي إلى القرن السادس عشر وحتى العشرين، وحدث هذا أيضا (أي ارتباط التفصيل بالمعني والتمثيل النموذجي) بالنسبة لتفصيل الأثاث والوجوه البشرية والواجهات المعمارية للمباني وغيرها.

٥ ـ لكن، وبرغم النتائج السابقة تبين أن الفنانين وكذلك الأفراد أصحاب الخبرة والذين حصلوا على تدريب في مجال الفن ربما كانوا أقل اهتماما بالمعنى، وأكثر اهتماما بمتغيرات المقارنة (الخاصة بالتركيب والغموض والجدة وغيرها كما اقترحها برلين)، وكذلك المتغيرات الشكلية مقارنة بالأفراد العاديين، الأقل خبرة، أو اهتماما بالفنون، والذين قد يهتمون أكثر بالمعنى والتمثيل النموذجي.

٦ ـ تبين كذلك في ضوء هذه الدراسات أن المثير الذي يُفَضَّل أكثر من غيره هو الذي يقوم بالتنشيط القوي لوحدة معرفية ترتبط به، وهذه بدورها تقوم بكف نشاط وحدات معرفية أخرى مجاورة لها، ولذلك يُحْكم على هذا المثير القادر على إحداث التنشيط المعرفي القوي على أنه أكثر إحداثا للسرور، أو المتعة، بينما المثيرات الأخرى التي تكون موجودة معه على أنها أقل إحداثا للسرور، أو المتعة، بل وربما مسببة للضيق أو الأذى أو حتى الألم أيضا. ويتفق هذا مع ما سبق أن اقترحه فخنر من أن القيمة اللاذَّة لأحد المثيرات تنخفض إذا تم الحكم الجمالي عليه في حضور مثير آخر يُفَضَّل أكثر، وأن هذه القيمة ترتفع إذا حُكِم عليها في حضور أحد المثيرات الأقل تفضيلا، ويضيف مارتنديل أن حكم التفضيل بالنسبة للمثيرات الممتعة جماليا يكون أقوى أيضا في ظل عدم وجود ـ أو غياب ـ المثيرات غير المفضلة.

يكاد مارتنديل هنا يقترب ـ بدرجة ما ـ مما سبق أن اقترحه فيتز حول ضرورة وجود تمثيل أو تجسيد يرتبط بالصور والانفعالات والأحداث في الأعمال الفنية، وعدم الاكتفاء بالجوانب الرقمية التجريدية منها فقط. والتمثيل النموذجي ـ كما يقترحه مارتنديل هو أقرب ما يكون إلى «الصورة المجردة» أي الصورة التي تحمل أهم عناصر الأشياء الواقعية، وليس كل تفاصيلها، ومن ثم تلخص الجانبين التناظري والرقمي من هذه الصورة معا.

إن ما فعله مارتنديل هنا كذلك هو ـ في رأينا ـ محاولة التعديل وإعادة الصياغة للعديد من أفكار فخنر وفونت وبرلين، ومن خلال مفاهيم وتصورات وتفسيرات معرفية جديدة وربما أكثر دقة، وإن ظلت هناك جوانب عدة مشتركة بين كل هذه الاتجاهات، ونحن نميل ـ بشكل عام ـ إلى النظر إلى عملية التفضيل الجمالي ليس بوصفها عملية تتعلق بالجانب الانفعالي، أو الوجداني، أو الدافعي (كما فعل فخنر) وبرلين فقط ولا بالجانب المعرفي فقط (كما فعل مارتنديل)، بل بوصفها محصلة للتفاعل الكلي للإنسان مع هذه المثيرات.

وبالطبع تتفاوت مستويات التفاعل هذه باختلاف العوامل الفردية (سمات الشخصية والخبرة والتعليم والميول... إلخ) والثقافية الاجتماعية (الذوق السائد والذوق المنفرد) وغير ذلك من العوامل المحددة لخبرة التفضيل الجمالي، والتي سنشير إليها في حينها خلال الفصول القادمة.

7 ارتقاء التفضيل الجمالي لدى الأطفال

«حوت عنبر يصعد رويدا رويدا من أعماق البحر، ويبرز رأسه فوق المياه ليرى السفينة المنعزلة هذه. إن الفضول وُلِدَ مع الكون»

«لوتريامون» (*)

(*) لوتريامون (١٩٨٢) «أناشيد مالدرور» ترجمة: سمير الحاج شاهين - بيروت - المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

معنى الارتقاء

يتميز الارتقاء الإنساني بشكل عام بالاستمرارية عبر العمر (مع النمو والخبرة) والتركيب (حيث يتحرك من الخبرة البسيطة إلى الخبرة المركبة)، وإلى غير ذلك من الخصائص.

وقد حاولت نظريات سيكولوجية عدة تقديم أطر وصفية وتفسيرية للارتقاء، كما كان يحدث لدى الأطفال في مظاهر سلوكية عدة، منها مثلا نظرية بياجيه حول الارتقاء المعرفي لدى الأطفال والكبار، ونظرية كولبرج حول ارتقاء الأخلاق لدى الأطفال، ونظرية أريكسون حول ارتقاء الشخصية عبر العمر، ونظرية تورانس حول ارتقاء الإبداع عند الأطفال. وهناك نظريات وتصورات عدة أخرى حول الذكاء والدافعية ونشاط الرسم وغير ذلك من الجوانب.

وبالطبع لا نستطيع أن نحيط بكل هذه النظريات في هذا الفصل، أو في هذا الكتاب، ولذلك سنقوم بتركيز جهودنا في بعض النقاط

التي نراها أكثر صلة من غيرها بموضوع التفضيل الجمالي لدى الأطفال، ونركز بشكل خاص على الجوانب التالية:

أولا: الارتقاء العام لعملية الإدراك لدى الأطفال.

ثانيا: حب الاستطلاع واللعب لدى الأطفال.

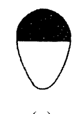
ثالثا: بعض مظاهر ارتقاء التفضيل الجمالي لدى الأطفال.

أولا: الارتقاء العام لعملية الإدراك لدى الأطفال

أقرب الدراسات إلى موضوع التفضيل الجمالي، التي أجريت على مراحل مبكرة من العمر، هي تلك الدراسات التي أجراها فانتز Fantz على تفضيلات الأطفال الرضع الذين تتراوح أعمارهم بين أسبوع وخمسة عشر أسبوعا من العمر، وقد كان يعرض عليهم بعض الأنماط البصرية التي تمثل أشكالا مختلفة للوجه الإنساني مثلا. وكان الأسلوب الذي اعتمد عليه فانتز يتسم بالبساطة، فقد كان يعرض شكلين من هذه الأشكال على الطفل، ثم يلاحظ زمن تركيز الطفل بعينيه على كل شكل، ويقيس هذا الزمن ويقارنه بالزمن الذي قضاه الطفل في النظر إلى الشكل الآخر، وقد أظهرت هذه الدراسات أنه حتى الأطفال الرضع الصغار جدا يظهرون تفضيلات متسقة لبعض الأشكال دون غيرها، ويعني هذا أنهم كانوا قادرين على التمييز بين الأشكال، في موقف لا تتوافر لديهم فيه الخبرة الكافية التي تمكنهم من التفضيل لشكل دون الآخر، مما قد يوحي بإمكان أن تكون عمليات التمييز والتفضيل الأولية هذه معتمدة على بعض النواحي البيولوجية، أو على بعض الخصائص في المخ البشري التي تجعله يميل إلى تفضيل بعض الأشكال (الأكثر بساطة في الواقع) دون غيرها.

فعندما قارن فانتز مثلا بين جاذبية شكلين ـ كان أحدهما عبارة عن شكل تخطيطي عام لوجه إنسان (أ) والآخر عبارة عن وجه مختلط المعالم (ب) يحتوي على العناصر نفسها، ولكن مع إعادة تنظيمها بطريقة غير مألوفة ـ وجد أن الأطفال الصغار يفضلون الشكل الذي يشبه الوجه الحقيقي (أ) على شكل الوجه مختلط المعالم (ب) كما أنهم فضلوا هذين الشكلين على الشكل الثالث (جـ) الذي هو شكل بيضاوي يشبه الرأس الإنساني لكن من دون ملامح منظمة أو مختلطة.




(a) (b) (c)

الشكل (٢) يوضح بعض الأشكال التي فضلها الأطفال الرضع

وقد استنتج فانتز من هذه النتائج أن هناك معنى فطريا (أو جانبا ولاديا) غير متعلَّم في إدراك الشكل لدى الأطفال(١).

ثانيا: حب الاستطلاع واللعب

من الأشياء المهمة التي تحدث بعد السنة الأولى قدرة الطفل على اللعب التظاهري (العصا تصبح حصانا مثلا)، كما تصبح رسوماتهم البسيطة خلال السنتين الثانية والثالثة أكثر رمزية، ويصبح سلوك اللعب لديه أكثر استكشافية، وتزداد محاكاته وتفاعلاته مع الآخرين، ويصبح أكثر وعيا بالسلوك الصحيح والسلوك الخاطئ من خلال المعايير التي يتعلمها، وإلى غير ذلك من مظاهر الارتقاء المعرفي والإدراكي التي حاولت نظريات عدة تفسيرها.

ومن أهم مظاهر الارتقاء في السلوك المعرفي، والإدراكي للطفل كذلك ما يحدث فيما يتعلق بالسلوك الاستكشافي بوصفه، كما أشار برلين خاصة، الأساس لعمليات التفضيل الجمالي والسلوك الإبداعي بشكل عام. فكيف يظهر هذا السلوك ويرتقي؟

بشكل عام، يمكن تعريف الشخص المتميز بدرجة من حب الاستطلاع والفضول بأنه:

١- ذلك الشخص الذي يستجيب على نحو إيجابي للعناصر الجديدة والغريبة أو حتى الغامضة في البيئة بأن يتحرك نحوها ويستكشفها، أو يقوم بفحصها، على نحو مباشر.

٢ - وأنه يظهر حاجة أو رغبة في المعرفة أكثر حول ذاته، وحول البيئة.

٣- ويفحص البيئة المحيطة به، ويسعى من أجل الخبرات الجديدة.

٤- ويستمر في فحصه واستكشافه للمثيرات من أجل أن يعرف معلومات أكثر عنها(٢).

وما يستطيع الطفل الرضيع القيام به في مرحلة مبكرة من عمره «يعد محدودا للغاية، فهو لا يستطيع مثلا أن يلمس الأشياء التي ينظر إليها، أو يقبض عليها بيديه، ولكنه يستطيع أن يركز نظره ويتابع شعاعا من الضوء، ويدير رأسه في اتجاهه... كما أن الأشياء التي ينظر إليها، أو يستمع إليها، تجعله يكف عن البكاء حتى لو كان جائعا، وتجعله يبتسم» إلا إذا كان يعاني من ضيق شديد نتيجة لعدم إحساسه بالراحة الجسمية[٣].

إن ما سبق يعني أن سلوك الاستكشاف للمثيرات البصرية والسمعية وغيرها أيضا (كالتذوقية والشمّية واللمسية مثلا) يبدأ في الظهور في سلوك الطفل منذ مراحل مبكرة من حياته، وأن هذا السلوك عندما يحدث قد يكف مؤقتا بعضَ السلوكيات البيولوجية، كما أنه يكون مصحوبا بانفعالات سارة (كالابتسام مثلا).

تظهر بدايات هذا السلوك الدال على الاهتمام بالبيئة خلال الأسبوعين الأولين من العمر، فالرضيع يستجيب للمثيرات القوية أكثر من استجابته للمثيرات الهادئة المستمرة. لكن هذه الاستجابة لا تعني الرضا أو السرور «فالأصوات العالية المتقطعة تتسبب في إزعاجه مما يجعله يفرد ذراعيه وساقيه فجأة ثم يضمها بشكل عصبي. أما الأصوات الهادئة المتكررة فتقلل من حركته فيتخذ جسمه وضعا متحفزا ناظرا في اتجاه مصدر الصوت كما لو كان ينصت إليه»[٤].

والطفل عندما يكون منتبها ومرتاحا يمضي بعض الوقت في المشاهدة والإنصات للأصوات، والاستجابة بطريقة تدعو الكثيرين إلى الاعتقاد بأن الطفل يبحث عن هذه المثيرات، ويشتاق للتعرض لها. ويزداد الأمر وضوحا كلما كبر الطفل. فعندما يبلغ الشهر الخامس من العمر يجد صعوبة في الاستمرار في الأكل إذا ما كانت هناك مثيرات مشوقة تجري حوله[٥].

وقد لوحظ أيضا - كما تشير سوزانا ميللر - أن صغار الأطفال ينظرون باهتمام شديد دون أن تطرف لهم عين إلى أغصان الأشجار المتمايلة، وإلى الصور التي تزين الستائر. وأن من مظاهر اهتمام الطفل باستكشاف ما حوله أيضا، أنه يحاول أن يتحرك متجها إليها، ويحاول لمسها والإمساك بها، ولا يحدث ذلك قبل أن يتم التآزر بين العين واليد عند الشهر الثالث أو الرابع من العمر[٦].

تكون هذه النشاطات الحركية الخاصة بالإمساك بالأشياء وتحريكها، والاهتمام بها المقدمة الأولى لسلوك اللعب لدى الأطفال، وهو سلوك يرتبط بشكل واضح بسلوك حب الاستطلاع والاستكشاف لديهم، كما أنه يرتبط أيضا بعمليات التذوق والإبداع بعد ذلك كما تشير نظريات عدة.

وهناك ثلاثة عوامل تدعو الطفل إلى تناول الأشياء، ومحاولة استكشافها، واللعب بها هي: الجدة والتعقيد والغرابة، «فعبر الارتقاء تكون الألعاب البسيطة أكثر جاذبية للأطفال الصغار، أما الألعاب الأكثر تركيبا أو تعقيدا فتكون أكثر جاذبية للأطفال الأكبر، ويحدث الأمر نفسه بالنسبة لعامل الجدة، فالأكبر سنا يفضلون الألعاب الجديدة مقارنة بالأصغر سنا، أما العامل الثالث وهو الغرابة، فهو، يرتبط بما يسمى بالصراع المعرفي والذي يحدث بين عناصر مألوفة وغير مألوفة في اللعبة (لعبة على هيئة مخلوق برأس أسد وجسد خروف مثلا)، وكلما تزايدت الغرابة تزايد الصراع المعرفي، وإذا ساد أحد العناصر على الآخر وإدراك الطفل اللعبة على أنها تماثل الخروف أكثر من الأسد أو العكس، فإنها تصبح مألوفة لديه، ومن ثم يفضلها أكثر، خاصة إذا كان عمره صغيرا. أما الأكبر سنا فيتقبل الغرابة بدرجات أكبر على ألا تكون مثيرة للخوف، أو الرعب لديهم»[٧].

الاستكشاف هو السلوك الخارجي المعبر عن حالة الفضول، أو حب الاستطلاع، أو الحاجة الدافعية المعرفية الداخلية. والدهشة، والتساؤل والفضول هي المحركات الأساسية للعقل الفلسفي، ذلك العقل الذي يستجيب للتنافرات وثغرات المعرفة ـ كما لاحظ وليم جيمس ـ بالطريقة نفسها التي يستجيب بها عقل المؤلف الموسيقي للنشاز في الأصوات التي يسمعها، إنه يعيد تركيبها، وتأليفها في شكل كلي جديد[٨].

كانت خليقة الفضول هي المحرك الأول للتقدم العلمي، كما يشير جورج سارتون، «وإنه لفضول عميق الغرس حتى أنه لا يقف عند مجرد الاستمتاع بالأشياء العادية، أو يكون موصوفا بالأناة والصبر»[٩].

لا يعد الاهتمام بموضوع التساؤل والفضول، أو حب الاستطلاع، والسلوك الاستكشافي بشكل عام، ولدى الأطفال بشكل خاص، من الموضوعات الجديدة في علم النفس. الجديد هو شكل التناول وطبيعة المفاهيم والنظريات المطروحة لشرح هذه الظاهرة السلوكية وتفسيرها.

يميز العلماء بين نوعين من الدوافع المرتبطة بالسلوك الاستكشافي: أحدهما يسمى الاستكشاف الخارجي Extrinsic exploration والذي يوجه نحو مثير معين يشبع حاجة بيولوجية محددة، كالبحث عن الطعام، أو أهمية هذا الطعام في إشباع دافع الجوع مثلا، أما الآخر، ويسمى الاستكشاف الداخلي Intrinsic Exploratain، فهو يشير إلى سلوك لا يرتبط بمثل هذه الدوافع البيولوجية، ويخدم في جعل الكائن على ألفة بالمثيرات الموجودة في بيئته، وهو سلوك يتم في ذاته ولذاته، ويرتبط ـ بشكل خاص ـ بالملل وحب الاستطلاع المعرفي[١٠]. ويرتبط كذلك بالجدة والإبداع والتذوق الفني والتفضيل الجمالي واللعب وما شابه ذلك من هذه السلوكيات.

ويحدث انتقال من السلوك الاستكشافي إلى اللعب لدى الأطفال عندما تتوافر شروط الأمن في البيئة المحيطة بسلوك اللعب على نحو خاص، وأيضا عندما لا تطلب البيئة ـ كما يحدث في بعض الثقافات ـ من الأطفال أن يساهموا في النشاطات الضرورية الخاصة بالحياة كجلب المياه ، أو الطعام، أو العمل، أو العناية بالأطفال الآخرين. وتعمل المستويات المرتفعة من القلق التي تحدث لدى الأطفال، لسبب أو لآخر، على اختلال سلوك اللعب لديهم، وأيضا على إحداث الاضطراب في المتعة المرتبطة به بطرائق عدة [١١].

تكون ألعاب الطفل في البداية فردية ثم تصبح جماعية، وتكون في البداية أيضا إيهامية، ورمزية، وتعتمد على المحاكاة، ثم تصبح بعد ذلك نوعا من «اللعب المقنن» أو اللعب الخاضع للقوانين، ويحدث ذلك في حوالى سن السادسة أو السابعة. ويعتقد سنجر وسنجر Singer & Singer أن هذا التحول يعكس القيود التي تعرضها المدارس، وتوقعات الراشدين على الأطفال في هذه المرحلة، لكننا نعتقد أيضا أن الطفل هنا ـ كما تشير بعض الدراسات ـ يصبح أكثر قدرة على التفكير المنتظم، وأكثر مهارة من الناحية الحركية، ويكون لديه مدى انتباه أكثر سعة، وذاكرة أكثر دقة، كما أن تركيزه العقلي يتغير إيجابيا، شكلا ومضمونا[١٢].

إن اللَّعب قد ينظر إليه على أنه سلوك داخلي الإشباع وأن متعته تكون ملازمة له؛ فمتعة اللعب شبيهة بمتعة الجميل المنزهة عن الغرض ـ إذا استخدمنا مصطلحات كانط ـ في مقابل سلوك البحث عن الطعام الذي هو

خارجي الإشباع Extrinsic. وفي ضوء هذا يمكن وضع اللعب ضمن سلوك الاستكشاف أو حب الاستطلاع المتنوع الذي أشار إليه برلين. فالطفل يبحث هنا عن الجديد - على نحو نشط - خاصة عندما يكون تفاعله مع المثيرات الجديدة متاحا على نحو آمن.

لقد وصف بيتش F. Beach سلوك اللعب بالخصائص التالية:

١- أنه يحمل عنصرا انفعاليا من المتعة.

٢- أنه يميز الكائن الأقل نضجا عن الكائن الأكثر نضجا.

٣- أنه لا تكون له نتائج بيولوجية مباشرة تؤثر مباشرة في وجود الفرد أو النوع.

٤- أشكاله متنوعة وعديدة.

٥- يعتمد استمراره وتنوعه على مستوى التطور الذي وصل إليه الكائن(١٣).

ونعتقد أن العديد من خصائص اللعب هذه تتفق مع سلوك التذوق الفني، والتفضيل الجمالي لدى الصغار والكبار على حد سواء. فالتفضيل الجمالي سلوك يتضمن عنصرا من المتعة (أو عناصر منها) ولا تكون له نتائج بيولوجية مباشرة (وإن كنا نعتبر هذا الشعور بالمتعة الجمالية حالة بيولوجية وسيكولوجية أيضا) وأشكاله كذلك متنوعة ومختلفة، من حيث طبيعتها واستمراريتها، واختلاف العديد من المتغيرات التي تساهم فيها. لكننا لا نتفق مع بيتش في قوله إن اللعب يميز الكائنات الأقل تطورا مقارنة بالكائنات الأعلى تطورا، فرأينا الخاص هو أن اللعب ليس شيئا واحدا، وأن هناك ألعابا (ربما كانت التي يقصدها بيتش) تميز الأعمار الصغيرة والكائنات الأقل تطورا، بينما قد توجد ألعاب أكثر تركيبا وتعقيدا، تميز الكائنات الأكثر تطورا وارتقاء. وكذلك يعتبر التفضيل الجمالي خاصية مميزة للإنسان، صغيرا كان أو كبيرا. وهو يبدأ في أشكاله البسيطة مرتبطا بالنشاطات الخاصة بالحواس (كاللعب وتفضيل الألوان مثلا) ثم يرتقي عبر العمر ليصبح أكثر تركيبا ومعرفية وثقافية (كما في حالة تفضيل أسلوب فني معين مثلا).

مع زيادة الارتقاء لدى الأطفال يزداد استمتاعهم باللعب وكذلك تصبح تفضيلاتهم الجمالية أكثر تركيبا مع زيادة التمايز والتركيب في الوقت

نفسه في أجهزتهم الإدراكية والمعرفية. إن خوفهم من الجديد يتناقص كما يتناقص تفضيلهم أيضا للأشكال المألوفة حتى لو كانت حروفا هجائية أو بعض الأسماء الشائعة. وهذه العلاقة بين التفضيل والجدة تتبع ما قاله برلين من أن الدرجة المتوسطة من الجدة هي التي يتم تُفَضَّل على الدرجات المنخفضة جدا (الألفة الشديدة) أو المرتفعة جدا (الغرابة الشديدة وانتفاء الألفة) من الجدة.

في الأعمار المبكرة يرتبط السلوك الاستكشافي بسلوك اللعب، أما في مراحل النضج التالية، فيكون السلوك الاستكشافي مرتبطا أكثر بالتفضيل الجمالي والإبداع. في الإبداع هناك حب استطلاع واستكشاف ولعب أيضا، لكنه لعب أقرب إلى ما أسماه كارل روجرز القدرة على التلاعب بالعناصر والمفاهيم والانفتاح على الخبرة ونقص التصلب [١٤]. إنه أقرب إلى اللعب العقلي الذي ربط كونراد لورنز K. Lornz بينه وبين نشاط البحث العلمي. والذي نستطيع أن نربط بينه - أي اللعب والاستكشاف - وبين سلوك التذوق الجمالي والتفضيل الفني أيضا، كما فعل الفيلسوف جادامر، وكما أشرنا إلى ذلك في الفصل الثاني من هذا الكتاب.

ثالثا: بعض مظاهر ارتقاء التفضيل الجمالي لدى الأطفال:

اهتم الفلاسفة وعلماء النفس بالجمال الشكلي وبالاستثارة التي تحدثها الأعمال الفنية، أو الجمالية لدى المتلقي، وأيضا بالعناصر البسيطة لهذه الأعمال، كالخطوط، والألوان، والنغمات، والكلمات، وبالجوانب المركبة منها كالتكوين والأسلوب، وما شابه ذلك.

وقد أجريت دراسات عدةحول سلوك التفضيل الجمالي لدى الأفراد من ثقافات مختلفة وداخل الثقافة الواحدة، وبين الذكور والإناث، وفي ضوء متغيرات عديدة لعل من أهمها متغير العمر الذي نهتم به، بشكل خاص في هذا الفصل.

وسنتحدث فيما يلي عن واحد من أهم التصورات والمشروعات السيكولوجية الحديثة التي اهتمت بارتقاء التفضيل الجمالي عبر العمر ثم نتحدث ببعض الاختصار عن ثلاثة مجالات أساسية من مجال النشاط الفني، ألا وهي فن الرسم والتصوير وفن الموسيقى ثم الأدب.

جاردنر ومشروع جامعة هارفارد

في ضوء نظرية بياجيه قدم جاردنر نظريته الخاصة حول التربية الجمالية وحول مراحل الإدراك الجمالي، والتفضيل الجمالي، وقد تحقق من صدق نظريته هذه من خلال تلك الدراسات التي أجريت في نطاق المشروع صفر في جامعة هارفارد بالولايات المتحدة(١٥). وقد قال من خلال هذه النظرية إن الارتقاء الجمالي يحدث عبر مراحل متتابعة، تكون بشكل عام على النحو التالي:

١ـ إدراك الرضيع: (منذ الميلاد حتى سنتين)

وفقا لما كشفت عنه الدراسات العديدة التي أجريت في نطاق «المشروع صفر أو زيرو» تبين أنه خلال السنتين الأوليين ـ عقب الولادة ـ لا يكون الطفل منهمكا على نحو مباشر في نشاط فني. فخلال هذه الفترة يكون عليه أن يعرف عالم الأشياء وعالم الموضوعات.

وتكرَّس معظم طاقة الطفل خلال الشهور الأولى من الحياة لاستكشاف العالم البصري. إنه يتوجه بعينيه نحو مصدر الضوء. وإلى المناطق التي تشتمل على تضاد بين العتمة والضوء. وتبدو هذه العمليات أولا كما لو كانت قهرية أو بمنزلة ردود أفعال لا إرادية من جانبه. وتدريجيا يكتسب الطفل مرونة أكثر فينظر إلى أنماط بصرية مختلفة، ويظهر تفضيلات متسقة (مثلا تفضيله للشكل الشبيه برقعة الشطرنج، الذي يتضمن تضادا بين الأبيض والأسود، على الشكل الأبيض فقط أو الأسود فقط).

وخلال شهور قليلة بعد الولادة يصبح الطفل قادرا على التعرف على الأشكال الهندسية، وكذلك على فئات الأشخاص، والحيوانات، والكراسي، والزجاجات وما شابه ذلك. ويشار عادة إلى هذه الإمكانية باسم «إدراك الجشطلت» Gestalt Perception وهي إمكانية تشير إلى قدرة الطفل على تذوق الأشكال المنظمة وكذلك الفصل بين الأجزاء. وهذه القدرة مهمة لأن معناها أن الطفل بدأ يمتلك أحجار البناء الأساسية في الإدراك عامة والإدراك الفني خاصة، كما أن الجوانب الخاصة من الموضوعات التي يصبح الطفل حساسا لها ـ خلال هذه الفترة ـ مهمة أيضا في الإدراك الجمالي، وبشكل خاص بداية حساسيته للألوان والأحجام والملابس والاتجاهات.



والطبيعة الخاصة لمنظومة الطفل الإدراكية في هذه الفترة طبيعة مهمة، فهي تكشف عن انجذاب خاص نحو الأشكال التي تتفاوت أو تختلف على نحو معتدل أو متوسط عن الأشكال التي سبق له أن رآها وقام بفحصها. فالشخص - أو صورة الشخص - الذي يكون (إلى حد ما) شبيها بالأشخاص الآخرين المألوفين للطفل - أي لا يكون شبيها بهم إلى حد كبير، أو مختلفا عنهم إلى حد كبير - هو الذي يجتذب اهتمام الطفل أكثر من غيره، ويبدو أن هذا المبدأ يرتقي عبر مراحل الإدراك الجمالي التالي، ويجد تجسيدا له في تفضيلات الكبار، كما أشارت إلى ذلك دراسات برلين.

٢- معرفة الرموز (من الثانية حتى السابعة)

وهذه هي الفترة التي تعلو فيها معرفة الطفل على مستوى المعرفة المباشرة بعالم الموضوعات والأشخاص. إنه يصبح هنا قادرا على قراءة - أي إدراك - الرموز التي هي بدائل تشير بدورها إلى الأشياء والأشخاص. وأبرز الرموز وأكثرها أهمية هنا هي رموز اللغة. لكن عالم المعنى لدى الطفل لا يقتصر هنا على اللغة، إنه يشتمل أيضا على الصور والرسوم التوضيحية والإيماءات والأرقام والمقطوعات الموسيقية وغيرها. هنا يصبح الطفل أكثر طلاقة في قراءة (أي إدراك) الرموز.

وتدريجيا يصبح الطفل قادرا على فهم القصص البسيطة، ويتذوق العروض المسرحية والموسيقى المحدودة، التي تشتمل مثلا على ألحان تشير إلى أحداث محددة مثل تناول الطعام أو عيد ميلاده أو ما شابه ذلك من الأحداث. وهذه القدرة على إضفاء المعنى على الكلمات والصور والإيماءات ليست هي كل ما يوجد فقط في مخزون الطفل الإدراكي والتفضيلي في هذه المرحلة، فهذه الرموز التي يلجأ إليها الطفل في إدراكه للعالم تعتبر بمنزلة التمثيلات العقلية التي تشير إلى العالم الواقعي، أي عالم الموضوعات والأشخاص. وتكون للأطفال تفضيلاتهم الخاصة في هذه المرحلة، لكنهم لا يستطيعون تبريرها بشكل مقنع، فالطفل قد يقول: «أنا أحب صورة المنزل هذه لأنها تشبه صورة منزلنا». ويميل الأطفال هنا أيضا إلى تفضيل الأعمال الفنية الأكثر جاذبية من الناحية الظاهرية أو الخاصة بالسطح، أي الأعمال ذات الألوان البراقة التي تشتمل على موضوعات يحبها الطفل، والتي تتماثل



بدرجة كبيرة مع الشيء الذي تمثله أو تشير إليه، ونادرا ما تظهر أي محكات جماليةعند مناقشة الأطفال حول تفضيلاتهم في هذه المرحلة.

٣ـ النزعة الحَرْفية literalism (من السابعة حتى التاسعة)

يستمر الأطفال في هذه المرحلة في النظر بشكل مباشر ـ من خلال الأعمال الفنية ـ إلى الأشياء التي تمثلها أو تشير إليها في الواقع، كما أنهم يصبحون أيضا أكثر تصلبا في تفكيرهم حيث يفرضون قواعد صارمة على إدراكهم لهذه الأعمال. فعندما يواجه الطفل عملا فنيا يمثل جانبا من العالم يخضعه لاختيار بسيط وهو: ما مقدار تشابه هذا العمل مع المشهد أو الشيء الذي يفترض أنه يسجله؟ وبالقدر الذي يكون العمل عنده ناجحا في التمثيل أو التصوير الفوتوغرافي لهذا الشيء، يعتبره الطفل ذا قيمة، ويميل إلى تفضيله. أما مع ابتعاد هذا العمل عن المشابهة مع الشيء الذي يمثله، فإن الطفل يبتعد عن تفضيله، أو الميل نحوه، بل وقد يعتبره «سخيفا» و«غبيا» و «مكروها» كما يشير جاردنر.

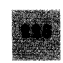
فطفل هذه المرحلة يفضل الصور الفوتوغرافية على اللوحات الفنية. ويميل أكثر نحو تمييز الأشياء وتصنيفها وفقا لقواعد معينة، وهذه النزعة الحرفية لا تتعلق بالصور والمدركات البصرية فقط، بل تشتمل على عديد من المظاهر في حياة الطفل. في اللغة، واللعب، في البيت والمدرسة، إنه يكون مهتما باكتشاف القواعد ومعرفتها وتطبيقها. وقد لا يكون هذا الأمر سلبيا كله ـ كما يشير جاردنر ـ بل قد يكون أمرا ضروريا، وذلك لأن المرء لابد له أن يعرف القواعد والأصول قبل أن يتحرك تدريجيا بعيدا عنها، والطفل لابد له أن يعرف ويتذوق الأعمال المألوفة حتى يستطيع أن يتذوق الأعمال التي تبتعد نوعا ما عن المألوف ويتأثر بها، والأمر هنا شبيه بمقولة إيجور سترافنسكي ـ المؤلف الموسيقي المعروف ـ «كلما زادت الضوابط التي أفرضها على نفسي، زادت الحرية التي أشعر بها».

٤ـ انهيار الحَرفية وانبثاق الحساسية الجمالية (من التاسعة إلى الثالثة عشرة)

يصبح الأطفال هنا أكثر إتقانا لقواعد لغتهم وللأنظمة الرمزية الأخرى في ثقافتهم. لقد أصبحوا يعرفون هذه القواعد إلى الدرجة التي لم يعودوا

يخافون عندها من انتهاكها أو عدم الالتزام بها. فهذه المرحلة العمرية هي الزمن المناسب الذي يذهب خلاله الأطفال إلى ما وراء القراءات الحرفية للكلمات والصور والأغاني، ويهتمون خلاله - بدلا من ذلك، أو علاوة على ذلك - بالجوانب الإشارية Denotational والأكثر تعبيرية من هذه الرموز. إن هذا هو جوهر ما يحدث في مرحلة ما قبل المراهقة هذه. والطفل الذي كان في المرحلة السابقة يهتم فقط بالجوانب البسيطة والمألوفة والعامة من القصص التي يقرأها، أو تحكى له (كيف تلبس الشخصيات، كيف تعيش دون الاهتمام كثيرا بدوافعها أو سماتها أو طرائق تفكيرها) يصبح الآن في النصف الثاني من المرحلة الابتدائية قادرا على التكوين العقلي لمخططات عقلية أساسية حول القصص، إنه يعرف المدى الخاص لأنماط الشخصيات والأحداث الموجودة أو التي يمكن أن يواجهها المرء في الحكايات الخرافية، والقصص الغامضة وقصص المغامرات، ويفهم الطفل كذلك الفكرة العامة للحبكة في القصص، أي أن الأحداث تحركها دوافع معينة تؤدي بمساراتها إلى الصراع أو الحل للصراع، وأن المشكلات المختلفة ينبغي حلها داخل حدود القصة. كما أنه يكون واعيا بالخط الفاصل بين الواقع والخيال، ويبدأ في تذوق الوجود الخاص بمستويات متعددة للواقع. وفيما بين الحادية عشرة والثانية عشرة يصبح الطفل قادرا على تذكر القصص بدقة، ويستطيع أن يعيد حكيها بكفاءة، وأن يقوم بتنبؤات معقولة حول ما سيحدث للشخصيات، في القصة ككل.

وإضافة إلى ذلك، فإن هذه الاشتقاقات أو الاستنتاجات التي يستخلصها الطفل من القصة تنفذ إلى ما وراء السطح الظاهري للقصة، إنه يصبح حساسا للتشعيبات أو النتائج السيكولوجية للكلمات والأحداث، لقد أصبح لديه الآن حس أصيل بالكيفية التي تعمل القصة من خلالها، أي بالنشاط الداخلي لها، إنه لم يعد هنا ملتصقا بجمود بالقواعد الصارمة، ولا بأن تكون القصة مجرد تقرير **عما** حدث، إنه يذهب الآن إلى ما وراء الحبكة الظاهرية، ويهتم بالطرائق التي تصاغ بها الكلمات، أي يهتم بالأسلوب والتعبيرية والتكوين الخاص للعمل القصصي. هذا هو العمر الذي يتذوق فيه الطفل، بل ينتج أيضا المحاكاة التهكمية Parody، كما أنه يتذوق أيضا الانحرافات أو الإزاحات التي تحدث في الأشكال المألوفة من القصص.



في الفنون البصرية والأدبية والموسيقية يصبح الطفل أكثر حساسية للعناصر الأسلوبية وبشكل خاص - بالنسبة إلى الفنون الأدبية والموسيقية - يظهر الطفل في السنوات السابقة مباشرة على المراهقة حساسية عالية للخصائص الفنية.

فيهتم الطفل هنا أيضا بموضوعات مثل: كيف كُوِّن خط معين في لوحة؟ كيف حصل المزج بين الألوان؟ كيف تم التظليل؟ وما علاقة الظل بالنور والمنظور؟ وكل ما يتعلق بالكيفية التي من خلالها إنجاز العمل الفني.

والخلاصة أن الطفل يتحرر هنا من «الحرفية»، أو الالتصاق الحرفي بالقواعد التي كانت مميزة للمرحلة السابقة، ويصبح حرا في التعامل مع الجوانب المهمة جماليا، وقد يظهر انفتاحا وقابلية عالية للتدريب على المقارنة بين ما كان موجودا من قبل (بالنسبة إلى عمل معين)، وما يمكن أن يحدث له أو يوضع فيه بعد ذلك.

إننا نرى هنا أطفالا تجاوزوا مرحلة العمليات العيانية (وفقا لنظرية بياجيه) أو الأخلاقيات التقليدية (وفقا لكولبرج) ومن ثم نجدهم يكشفون عن اتجاهات إيجابية ترتبط بالعمليات الشكلية والتفكير الأكثر تنظيما (بياجيه). ومثل هذه العمليات لا تكون قد ارتقت بدرجة كافية بالنسبة إلى التفكير العلمي أو المنطقي كما تشير نظرية بياجيه، لكنها تكون ارتقت بشكل متسم بالكفاءة الكبيرة بالنسبة إلى الإدراك الفني، وحيث تكون العمليات المنطقية أو الشكلية غير ضرورية. إن ما يحتاج إليه الطفل هنا ليس ذلك التفكير المنطقي المنظم، بل هو مجرد نوع من الاستغراق الخاص في الوسائط الخاصة بالفنون، وأيضا حوار بين شعوره الخاص بالحياة والموضوعات الفنية التي تحيط به.

٥- أزمة الاستغراق الجمالي (من الثالثة عشرة إلى العشرين)

يمتلك المراهقون مدى واسعا من المهارات والمعرفة التي تمكنهم من الإحاطة الأكبر بالفنون. إنهم يصبحون، ولأول مرة، مهتمين بالقضايا التاريخية والفلسفية المرتبطة بالفنون، فينجذبون نحو الموضوعات المرتبطة بطبيعة الفن، ويهتمون بقضايا الشكل الفني وبالموضوعات النقدية أيضا، وبينما كان الأطفال الأصغر يميلون إلى الخلط بين تفضيلاتهم الجمالية

والتذوق السائد في المجتمع، ويخلطون أيضا بين التمكن التقني والمهارة التعبيرية، فإن المراهقين يتعلمون أن يحترموا هذه التمييزات. كما يصبحون أكثر وعيا بنسبية الأحكام الجمالية. فإذا كان طفل الثامنة يلتصق بمعيار واحد للتمييز الجمالي، فإن مراهق الثامنة عشرة ينهمك في نوع من النسبية غير المؤكدة للأحكام الجمالية، وبينما كان هناك شيء واحد لدى الطفل الصغير هو الجيد، فإن هناك أشياء كثيرة تستحق هذا الوصف لدى المراهق.

على كل حال، فإنه مثلما تُبْعِد مثل هذه الأحكام الطفل الصغير عن الوصول إلى المعاييرالفنية التي تعلو على الفرد، وعلى الفترة الزمنية الخاصة، فإن تلك النسبية المطلقة التي يتسم بها المراهق قد تبعده أيضا عن الوصول إلى معايير مشتركة خاصة بالتفضيل أو الذوق الجمالي، وفي الحالين هناك نوع من عدم التمييز النقدي: الأول بالاستبعاد للأحكام الأخرى (غير حكم الطفل الجمالي الخاص)، بينما الثاني - في حالة المراهق - بالاشتمال أو التضمين الزائد لكل الأحكام الأخرى (إضافة إلى حكمه الخاص)، وإن كان هذا الأمر يتسم هنا أيضا بنوع من الاستبعاد الضمني للأحكام الأخرى غير حكمه الجمالي من خلال قوله للآخرين، «هذا تفضيلك، وهذا تفضيلي، وكلٌ حر في تفضيلاته».

في نهاية هذه المرحلة فقط يصل المراهق إلى نوع من الرفض لهذه النسبية غير النقدية، ويتبنى بدلا من ذلك معايير مؤقتة، لكنها تقوم على أسس قوية للتقييم أو التفضيل الجمالي. وينبغي أن تقوم هذه الأحكام أو التقييمات - كما يشير جاردنر - على أساس الاكتساب، ومن خلال تنبيه المراهقين لأن يهتموا بتلك الجوانب من الفن التي تتجاوز التمثيل أو التشبيه، أي تلك الجوانب الخاصة بالأسلوب والتعبيرية والتكوين. وأن يناقشوا هذه القضايا بطلاقة من خلال إدراكهم وتقييمهم للأعمال الفنية، كما يجب أن يتذوقوا مدى كبيرا من الفنون والموضوعات الفنية، حتى لو لم يكونوا يميلون إليها، كلها بالقدر نفسه، ويجب أن تتوافر لديهم كذلك معرفة حول كيفية نمو الأعمال الفنية وتطورها وارتقائها لدى الأفراد والجماعات، وحول كيف أبدعت هذه الأعمال وكيف كُوِّنت؟ ما المعايير الفنية التي تطورت مصاحبة لها؟ ما الذي يجعل نتاجا معينا عملا فنيا ولا يجعل غيره كذلك؟ وكيف يتم الوصول إلى الإتقان في العمل الفني؟ كيف يمكن تطبيق مجموعة من المعايير

الفنية على نحو متسق على بعض الأعمال الفنية؟ وكيف نميز بين القضايا الخاصة بالذوق والقضايا الخاصة بحقائق العلم أو الحياة؟ وأيضا ما علاقة الفن بالحياة وبفروع المعرفة الإنسانية الأخرى؟ أي أن المراهق هنا يتقدم تدريجيا، فيتحول من كونه مندفعا في أحكامه، إلى أن يكون متأملا وقريبا أكثر من روح الفن والجمال.

التفضيل الجمالي وفنون الرسم والتصوير لدى الأطفال

أظهرت بعض الدراسات أن الأطفال يكونون قادرين على التمييز بين الألوان في فترة مبكرة من العمر. فلقد تبين أن الطفل الرضيع في عمر أسبوعين كان يتابع نقطة متحركة، مظهرا قدرته على التمييز بين لون نقطة الضوء المتحركة، ولون الأرضية التي تتحرك عليها. وفي إحدى التجارب التي أجراها هيب Hebb تبين أن الطفل الرضيع الذي عمره شهر واحد يفضل التحديق إلى رقعة الطاولة الملونة فترة زمنية أطول مقارنة برقعة سوداء اللون. وتبين من تجارب أخرى أن الأطفال الرضع في عمر ثلاثة أشهر يحدقون طويلا في قطعة ورقة ملونة بالمقارنة مع قطعة ورق رمادية مساوية لها تماما. وكان الأطفال في عمر أربعة أشهر ينظرون طويلا إلى السطوح ذات اللون الأحمر والسطوح ذات اللون الأزرق مقارنة مع السطوح ذات اللون الرمادي. وأظهر الأطفال في عمر ٦ ـ ١٤ شهرا ميلا قويا للوصول إلى قرص ملون بالمقارنة مع قرص آخر رمادي[١٦].

إن اللون الأحمر هو المفضل عند الأطفال، يليه اللون الأصفر ثم الأزرق فالأخضر، وينفعل الأطفال الذين تقع أعمارهم بين نهاية مرحلة الرضاعة وسن ما قبل المدرسة باللون الأحمر كثيرا، في حين يكون اللون الأصفر أقلها تفضيلا لديهم. وحين يصل الأطفال إلى العمر المدرسي (ست سنوات) يصبح اللون الأزرق هو المفضل لديهم. أما الإدراك الدقيق للألوان وتمييزها، فربما لا يرتقي إلا بعد أن يتعلم الأطفال أسماء تلك الألوان، وترتقي تسمية الألوان متأخرة مقارنة مع تسمية الأشياء والموضوعات الأخرى المألوفة لدى الأطفال، ويكون اللون الأحمر أسرع الألوان في معرفة اسمه بشكل صحيح، ثم يليه اللون الأزرق حيث يتعلمون اسمه بصورة مبكرة أيضا[١٧].

ويزداد حظ المثيرات من التمايز مع تزايد الارتقاء والخبرة والتعلم. وقد قام إلياس كاتز E. katz بدراسة حول تفضيلات الأطفال للوحات الكلاسيكية في مقابل اللوحات الحديثة (تجريدية أو غير تجريدية). وقد أجريت هذه الدراسة في أربعينيات القرن العشرين على أطفال تتراوح أعمارهم من ٧-١١ سنة، وكشفت عن وجود ميل أكثر لدى الأطفال لتفضيل الأعمال الفنية التمثيلية (أو التشبيهية) في مقابل الأعمال الفنية المجردة، وأن هذا التفضيل للوحات التقليدية يزداد مع العمر، فالأصغر سنا كانوا أكثر تقبلا للوحات الحديثة، كما فضل معظم الأطفال شكل البورتريه في اللوحات الفنية[١٨].

كذلك قام ماكوتكا عام ١٩٦٦ بدراسة حول تفضيلات الأطفال لأعمال فنية لفنانين أمثال بروجل وسيزان وديجا وجوجان وفان جوخ ورينوار وبيكاسو وغيرهم. وقد تراوحت أعمار هؤلاء الأطفال بين ٥-١٢ سنة. وكانت تعرض على الأطفال مجموعة من ثلاث لوحات يتم التفضيل بينها، وكانت كل لوحة تتكرر مرتين خلال عمليات العرض هذه. وقد كشفت نتائج هذه الدراسة عن أن التفضيلات الجمالية في المرحلة العمرية من ٥-٧ سنوات تقوم على أساس «الموضوع واللون»، أما في المرحلة من ٧-١١ سنة فيكون التقييم للأعمال الفنية «على أساس التمثيل الواقعي والتضاد، وهارمونية الألوان، ووضوح التمثيل، أو نقائه». وبدءا من سن الثانية عشرة وخلال المراهقة يظهر الاهتمام بالأسلوب والتكوين والأثر الوجداني المدرك وعناصر الظل والضوء في اللوحات. وقد ربط ماكوتكا بين نتائجه هذه، وبين مراحل بياجيه حول الارتقاء العقلي لدى الأطفال، وقال إن الأطفال يستجيبون للأعمال الفنية بطريقة تتفق مع مراحل بياجيه إلى حد كبير[١٩].

وفي دراسة عربية قام بها حنورة على عينة من أطفال المرحلة الابتدائية تبين له وجود ميل واضح لدى الأطفال لتفضيل الأشكال المعبرة عن كائنات حية في مقابل الأشياء المجردة[٢٠].

مراحل ارتقاء الحكم الجمالي في فن التصوير (دراسة بارسونز)

قام بارسونز بإجراء مقابلات مع عدد كبير من الأفراد متفاوتي العمر، وكانت المناقشات خلال هذه اللقاءات تدور حول ثماني لوحات لعدد من مشاهير الفنانين، وقام بارسونز بتصنيف استجابات هؤلاء الأفراد في ضوء

تعليقاتهم عليها في أربع فئات أساسية هي: الموضوع (ويشتمل على أفكار حول الجمال والتعبير الانفعالي) ثم الوسيط الفني، والشكل أو الأسلوب، وطبيعة الحكم الجمالي. وقد تجنب بارسونز أن يربط مراحل الحكم الجمالي بأعمار محددة، لكنه أكد أيضا أهمية عمليات النضج البيولوجي في هذه المراحل، مشيرا إلى أن التدريب لا يمكنه أن يدفع الارتقاء الخاص بعمليات الحكم الجمالي[٢١] إلى ما وراء ما تسمح به عمليات النضج.

وبعد أن انتهى من دراسته ميز بارسونز بين خمس مراحل للحكم الجمالي نلخصها على النحو التالي:

١- تظهر الاستجابة الطبيعية الجمالية الأولى عندما يظهر شيء في المجال البصري للطفل الصغير، وتكون هذه الاستجابات المبكرة تلقائية وغير متعلّمة (أي فطرية)، **وحيث يستمتع الأطفال بالأشياء في ذاتها**، وبسبب ألوانها وبريقها أو لمعانها، أو أي خصائص بصرية أخرى مميزة للأعمال الفنية. **وهذا التفضيل للألوان الزاهية** يكون صحيحا حتى لو كانت اللوحات تجريدية. كذلك يفضل الأطفال في هذه المرحلة اللوحات على أساس الموضوع، وتكون أفكارهم قائمة على أساس التمركز حول الذات وتجاهل رأي الآخرين، الذي قد يكون مختلفا عن رأيهم، حول ما يجتذبهم في اللوحة.

٢- في المرحلة الثانية يكون الموضوع هو مصدر الاهتمام بالعمل الفني، إنهم يحاولون فهم ما تدور اللوحة حوله، وهؤلاء الأطفال الذين يكونون قد وصلوا فعلا إلى سن الخامسة لا يوجهون اهتماما إلى **الطريقة** التي رسمت اللوحة من خلالها، بل إلى **الموضوع** الذي يبرز فيها، ومن ثم فهم يفضلون الأسلوب الواقعي في التصوير. إن سيارة جميلة تجعل اللوحة جميلة بالنسبة إلى أطفال هذه المرحلة، بينما سيارة قديمة وصدئة تجعل اللوحة غير جميلة. ويعترف الطفل في هذه المرحلة بوجود الآخرين ويميز بينه وبينهم، على عكس ما كانت الحال في المرحلة السابقة.

٣- في المرحلة الثالثة يبدأ الطفل في **الوعي بأن الفن يعبر عن شيء ما يتسم بالذاتية**، أي عن علاقة بين حالة الفنان العقلية والمظهر الذي يبدو في اللوحة، فالأعمال الفنية هنا لم يعد ينظر إليها على أنها تتعلق بموضوعات واقعية أو عيانية فقط، بل باعتبارها قادرة أيضا على التعبير عن الخبرات وحالات العقل والانفعالات والمعاني، وقد لا يستطيع الأطفال

هنا التعبير عن المعنى الموجود في العمل بسهولة، لكنهم يحاولون الاقتراب منه والإشارة إليه.

٤- ويستمر هذا الوعي بالنشاط الذاتي الخاص بالفنان خلال المرحلة الرابعة، لكنه **يتحرك من العالم الخاص الداخلي (الذاتي) إلى العالم العام الخارجي**، هنا يصبح الفهم مسألة متعلقة برؤية العمل الفني في ضوء سياق اجتماعي وتاريخي خاص، وتصبح مقاصد الفنان أو نواياه أقل أهمية بالنسبة إلي فهم العمل الفني، إن هذا العمل الفني يصبح في هذه المرحلة انعكاسا أكثر للثقافة التي نشأت عنها هذه اللوحة، يُنظَر إلى اللوحات هنا باعتبارها رموزا للنوع الإنساني عموما.

كذلك يتم **الاهتمام بالوسيط والشكل** باعتبارهما الوسيلتين المناسبتين لوضع العمل الفني في سياقه الاجتماعي الخاص، وتلعب الخبرة بتاريخ الفن دورا مهما في تحديد ووصف العمل الفني الفردي، وكذلك التفاصيل الخاصة بالألوان والخطوط والملامس التي تحمل المعنى السياقي الدال للعمل، ويتضمن الوعي المفصل بالوسيط الفني أيضا استبصارا جديدا، أو اتجاها جديدا نحو الفن، فاللوحة لم تعد هنا في هذه المرحلة موضوعا منفصلا، بل مجرد جزء من **عالم الفن**، يتسق مع كثير من الأعمال الفنية الأخرى، ويتميز عالم الفن هذا بتقاليده، ويمثل مفهوم **الأسلوب** هنا أمرا جوهريا، فهو المفهوم الذي يدل على الأفكار و وسائل التعبير المختلفة عنها. إن المتلقي يصبح هنا مندمجا في شيء مشترك مع الآخرين، ويصبح الاتجاه الأساسي في أمة معينة، وفترة معينة، وفئة أو طبقة اجتماعية معينة، وديانة معينة، أو تصور فلسفي معين - كما ذكر «إروين بانوفسكي» - هو المفيد في تكوين أُطُر الفهم المناسبة للفن.

٥- ويهيمن الحكم الجمالي على المرحلة الخامسة والأخيرة من مراحل الارتقاء الجمالي. إن موضوع الاهتمام هنا يكون هو **الحكم الجمالي ذاته**، إنه يصبح موضوعا للاهتمام الذاتي الواعي، هنا يضع المتلقي تقييمات الآخرين ومحكاتهم التي يحكمون من خلالها على الأعمال الفنية في الاعتبار، كما أنه يقوم بطرح التساؤلات والشكوك وإعادة الفحص للأحكام التي تقوم على أساس سلطة النقد أو التقاليد أو التراث السائدة في المجال. إن الحكم الجمالي النهائي هو محصلة لتقييمات الفرد، واختياراته، وتساؤلاته، وطرائق



استدلاله المختلفة حول العمل الفني، إنه عملية مركبة تتراوح بين الوصف والتأويل والحكم، وتتحرك جيئة وذهابا بين العمل الفني والمتلقي، بكل أطرهما المعرفية المتنوعة، بل المختلفة.

ويتمثل تأويل العمل الفني في تكوين معنى خاص حوله، أما الحكم الجمالي فهو تقييم لمدى جدارة هذا التأويل، أي لمدى قيمة هذا المعنى الذي توصلنا إليه حول العمل الفني.

إن فهم العمل الفني باعتباره نتاجا ثقافيا خاصا لا يعد كافيا، في هذه المرحلة، فمن الضروري هنا التساؤل عما إذا كانت التأويلات التي قدمت بشأنه لها قيمتها أم لا؟ ويصل الارتقاء الجمالي إلى مرحلة النضج الكاملة - وفقا لبارسونز - عندما يثير الفن أسئلة تكون في إجمالها أسئلة أو تساؤلات حول القيم الإنسانية عموما، وليس حول الجماليات وحدها.

في ضوء ما سبق كله، يصبح الفن طريقة مناسبة للتعبير عن الحياة الداخلية والخارجية، ليس كما يدركها الفنان فقط، ولكن كما يدركها كل منا أيضا، كما أن الارتقاء الجمالي يكون هنا بمنزلة القدرة المتزايدة على تأويل الأعمال الفنية وتأملها والاستمتاع بها وتفضيلها بمفردها أو مع الآخرين.

التفضيل الجمالي والموسيقى لدى الأطفال

أظهرت بعض الدراسات السيكولوجية أن الطفل «يبدأ في الاستجابة النشطة للموسيقى ابتداء من سن ٣-٦ أشهر بدلا من الاستقبال السلبي لها. ففي هذه السن يبدأ الطفل بالالتفات نحو مصدر الصوت، ويظهر علامات السرور والدهشة نحوه. ثم تبدأ الموسيقى، بعد ذلك، في إحداث الحركات البدنية التي تتخذ في الغالب صورة التأرجح الإيقاعي، ويظهر هذا على نحو واضح مع نهاية العام الأول من العمر»(٢٢).

وفي العام الثاني من العمر تزداد مظاهر الاستجابة الإيجابية النشطة للموسيقى زيادة واضحة، وتشتمل هذه المظاهر على التصفيق باليدين، والخبط بالقدمين، وتحريك الرأس، وتحريك الركبتين إلى الأمام وإلى الخلف. وتظهر علامات مبكرة للتآزر بين الموسيقى والحركة ابتداء من الشهر الثامن عشر، حيث يستطيع الطفل المواءمة بين حركاته الإيقاعية وما يصدر عن الموسيقى من أصوات. بعد ذلك، وابتداء من سن الثالثة، تتزايد لدى الطفل

الرغبة في الجلوس والاستماع إلى الموسيقى بانتباه بدلا من إصدار الحركات التلقائية لها(٢٣).

ويعتقد بعض العلماء أن الاستعدادات الموسيقية موروثة، ففي العائلات التي يكون فيها الوالدان موهوبين في الموسيقى يكون ثلثا الأطفال من الموهوبين في الموسيقى، بينما تكون هذه النسبة هي الربع فقط في العائلات التي يكون الأبوان فيها غير موهوبين في الموسيقى. إن ذلك قد يوحي في رأيهم بوجود إسهام وراثي في التمكن الموسيقي.

تبين كذلك أن الكثير من المواهب الموسيقية لدى المؤلفين البارزين (موتسارت مثلا) قد اكتشفت قبل سن السادسة، وأحيانا قبل سن سنتين أو ثلاث سنوات.

وهناك شواهد على أن الموسيقى لا تحتاج إلى درجة عالية من الذكاء حتى يتم تعلمها أو عزفها، كما توجد دراسات على أطفال كانت نسبة ذكائهم ٥٥ (أي يقعون داخل منطقة التأخر العقلي الشديد)، ومع ذلك كانوا يعزفون على عدة آلات موسيقية، بل ويؤلفون الموسيقى ، ويؤدون حوالى ألف أغنية بسيطة من الذاكرة. والدراسات التي أجريت على الأطفال الفصاميين أو المتوحدين Autistic يبدو أنها تؤيد التفسير الوراثي أيضا، فهؤلاء الأطفال شديدو الاضطراب الذين يتجنبون الاتصال الاجتماعي بالآخرين، وقد لا يتكلمون مطلقا، يقال إن لديهم قدرات موسيقية غير عادية، فأحدهم كان - كما أشار جاردنر - عمره ١٨ شهرا فقط، لكنه كان قادرا على أداء بعض الأغاني الفردية (الآريات) الأوبرالية، على الرغم من أنه لم يتكلم إلا عند سن ٣ سنوات، وأحدهم أيضا كان عمره ٢,٥ سنة، وكان يحب الاستماع على نحو مستمر إلى الأغاني المسجلة على جهاز الفونوغراف، لكنه كان يفقد اهتمامه بهذه الأغاني عندما تظهر أصوات كلامية غير مغناة، أو مموسقة، معها على أسطوانة الغناء.

وفي دراسة على ٣٠ طفلا «متوحدا» وجد، كذلك، أن طفلا واحدا منهم فقط هو الذي لم يظهر اهتماما عميقا بالموسيقى، بينما دخل بعضهم الآخر في الفصول الخاصة بعباقرة الموسيقى. وهذا الاتفاق بين «التوحد والموسيقى» أمر مازال غامضا. لكنه يبدو من المحتمل أن هؤلاء الأطفال تنعكس لديهم (أو يظهرون) أكثر من غيرهم من الأطفال القدرة الإيقاعية واللحنية ذات الطبيعة

الوراثيـة في المقـام الأول، التي قـد لا تحتـاج إلا إلى أقل قـدر من التنبيـه الخارجي، وكما هو الأمر في حالة المشي لدى الأطفال العاديين مثلا(٢٤).

وبشكل عـام تشير الدراسـات التي أجريت على ارتقاء الإدراك الموسيقي لدى الأطفال إلى ما يلي:

١ـ خلال السنة الأولى يشعر الأطفال بالتنبه واليقظة الحسية والعقلية عندما يستمعون إلى مثير موسيقي.

٢ـ وخـلال السنتين الأوليين يصـبح الأطفـال في حـالة ملحـوظة من النشـاط عندمـا يستمعون إلى الموسيقى، إنهم يهتزون للأمام وللخلف، ويتحركون، ويمشون، ويتأرجحون، ويرقصون، أو ينتبهون باهتمام، وأكثر الأعمال تأثيرا فيهم هنا هي الكلمات والموضوعات البسيطة والإيقاعات القوية والمنتظمة ذاتها.

٣ـ يستطيع الأطفال ذوو الاستعدادات الموسيقية الخاصة أن يعيدوا إنتاج الألحان بدقة عند سن ٢ أو ٣ أما معظم الأطفال فيقومون بذلك عند سن ٤ - ٦ سنوات.

٤ـ يحفظ الأطفال الأغاني ثم يقومون ببعض التغييرات فيها بعد ذلك، وهذا النوع من اللعب الرمزي بالموسيقى يبدو أنه وثيق الصلة باللعب اللغوي الذي يميز معظم الأطفال. إنه يكشف عن تلك الجوانب الخاصة من المثير التي تكون مركزية الأهمية بالنسبة للطفل (خاصة الإيقاع السائد وبعض المسافات الفاصلة البارزة) ويكشف كذلك عن تلك الجوانب التي تكون مفتقدة أو قليلة الحضور لدى الطفل (التوزيع الأوركسترالي والحليات الزخرفية مثلا).

٥ـ عند سن ٥ سنوات أو نحو ذلك تكون الصعوبات قليلة لدى الأطفال في التعرف والغناء لعدد كبير من الأغاني والموتيفات. إنهم يندمجون على نحو ما مع المثيرات الموسيقية، ويتأثرون انفعاليا على نحو كبير بها، فالموسيقى هي خبرة حركية عقلية إدراكية في الأساس، بالنسبة إلى الطفل الصغير، كما أن استخدامه للآلات ينبغي أن يؤجل حتى تتوافر القدرة على أن يستغرق بنفسه ـ على نحو عميق ـ مع الموسيقى.

٦ـ إن قراءة النوتة، والعزف على الآلات، هو أمر مقصور على عدد قليل من الناس، وهو غالبا ما يبدأ مع سنوات المدرسة، ومن خلال عمليات التدريب المناسبة.



وتركز معظم الدراسات التي أجريت حول الارتقاء الموسيقي على التغيرات البارزة في مهارات معينة خلال السنوات الأولى من الحياة. ومثلما فعل جيزيل وزملاؤه عندما اهتموا بجمع بيانات حول معايير النمو والأداء العقلي للأطفال، فكذلك فعل سيشور وزملاؤه فيما يتعلق بالموسيقى، حيث حاولوا تحديد معايير الارتقاء فيها لدى الأطفال، وقد ظهر من هذه الدراسات ثلاث نتائج أساسية هي:

١- هناك فروق فردية كبيرة عند الأطفال في عمليات الارتقاء في القدرات الموسيقية.

٢- إن عمليات التدريب المبكر يكون لها تأثيرها المحدود في عمليات الارتقاء هذه، فهي لا تحول الطفل العادي إلى شخص فائق البراعة موسيقيا.

٣- إن ارتقاء المهارات الموسيقية الخاصة يبدو أنه تدريجي أكثر منه مفاجئا، وذروة هذا الارتقاء غالبا ما يتم الوصول إليها قبل مرحلة المراهقة[٢٥].

في دراسة لدونا بردجمان Donna Bridgeman وهاورد جاردنر اهتما خلالها بدراسة حساسية الأطفال للأساليب الموسيقية، كان الأطفال في هذه الدراسة يستمعون إلى أزواج من المثيرات الموسيقية ثم يطلب من كل منهم أن يحكوا ما إذا كان المثيران الاثنان، كلاهما قد جاءا من العمل الموسيقي نفسه (في نصف هذه الحالات فعل الأطفال ذلك، وفي نصفها لم يقوموا بذلك).

وقد وجد هذان الباحثان أن الأطفال في الصف الأول الابتدائي يقومون بهذا الحكم على نحو جيد يتجاوز مستوى المصادفة، وأن الأطفال في مرحلة ما قبل المراهقة يميلون إلى التركيز على الملمح البارز في العمل (أحد الأصوات مثلا) في اختياراتهم وفي القيام بأحكامهم. وأن التحسن الكبير في الأداء كان يحدث عند سن الثامنة، وأن الفروق بين الأعوام ٨، ١١، ١٤، ١٩ لم تكن دالة، لكن طرائق الاقتراب من الأعمال كانت تختلف كذلك، فالأصغر سنا كانوا يعتمدون على الاستغراق في العمل الموسيقي والاندماج فيه ويلاحظون تأثيراته الوجدانية والعضلية الحركية فيهم، ويقومون ببعض التداعيات الحرة التي تدور حول خبراتهم السابقة، ثم يصدرون أحكامهم المناسبة حول ما إذا كان الجزءان اللذان يستمعون إليهما ينتميان إلى المقطوعة نفسها أم لا. لقد كانوا يتقدمون من الحدث الموسيقي إلى القرار النهائي بشكل جيد، وعلى

العكس من ذلك كان المراهقون يقتربون من العمل الموسيقي من خلال المنظور الخاص **بالمعرفة الموسيقية**، أي خلافا لأطفال مرحلة ما قبل المراهقة، هؤلاء الذين يقتربون من العمل الموسيقي ـ كما ذكرنا ـ من خلال **الخبرة الانفعالية** (الانغماس الوجداني والتداعي الحر...إلخ).

لقد كان المراهقون أكثر ألفة بالتاريخ الموسيقي والمصطلحات الموسيقية. وكانوا يبحثون عن أمثلة لفئات مصنفة مسبقا في الموسيقى التي يستمعون إليها، فقالوا مثلا عن إحدى المقطوعات إنها تنتمي إلى أسلوب الباروك، ثم كانوا يبحثون في محاولة لإثبات ما إذا كانت المقطوعة الأخرى تنتمي إلى الأسلوب نفسه أم لا.

كما كان المراهقون الأكبر سنا يتقدمون من بين بنيات أو مخططات معرفية معينة (بناء على معرفتهم ومعلوماتهم الموسيقية)، إلى الحدث الموسيقي الذي يقومون بتقييمه. وتبدو هذه النتائج متسقة مع نتائج أخرى تشير إلى أنه مع ظهور العمليات الشكلية والاتجاه التجريدي في التفكير، يقوم الأفراد باتخاذ نوع جديد من العلاقة «المتباعدة أو ذات المسافة الخاصة» بالنسبة إلى العمل الفني، أي علاقة قد تكون أقل انفعالية، أو وجدانية، وأكثر معرفية ـ وذلك خلال الكشف عن العمل الموسيقي والتفضيل له ـ مقارنة بتلك العلاقة الوجدانية الخاصة أساسا، التي يقوم بها أو يتخذها الأصغر سنا[٢٦].

من خلال الدراسات الأخرى التي أجريت على التفضيل الموسيقي لدى الأطفال والمراهقين، وبعد ذلك أيضا تبين مايلي:

١ـ أن الأطفال فيما بين سن الثانية عشرة والثالثة عشرة يفضلون الموسيقى ذات الإيقاع السريع والتنوع في حجم الصوت أو جهارته وكذلك التكرارات اللحنية، أكثر من تفضيلهم للموسيقى ذات الجهارة المرتفعة فقط أو ذات اللحن المرتفع والمقام الصغير Minor Mode.

٢ـ على العكس من ذلك، فإن أطفال سن السادسة أو السابعة يبدو أنهم لا يهتمون بما إذا كانت الموسيقى تعزف من مقام صغير، أو مقام كبير.

٣ـ أن اتجاهات الأطفال نحو الموسيقى وتفضيلاتهم لها تتغير بسرعة من خلال التعرض المتكرر لبعض الأعمال الموسيقية، وأن الألفة لا تتضمن بالضرورة القبول أو التقبل.

٤- أن الأطفال الأصغر سنا والأكثر موهبة يكونون حساسين أكثر للإيقاع عندما يكون متضمنا على نحو خفي داخل اللحن، أما الأقل موهبة فيكونون أكثر حساسية فقط عندما يُوصَّل الإيقاع من خلال نغمات بسيطة أو واضحة.

٥- أن الأطفال الأصغر سنا يفضلون أكثر تلك الأشكال المختلفة من الموسيقى شائعة الظهور في محيطهم الخاص (في المدرسة، ومن خلال وسائل الإعلام... إلخ).

٦- أن وجود ثقافة المراهقين المتمركزة حول الموسيقى الشعبية أو العامة أو الشائعة Popular Music (كما في حالة ما يسمى الآن بالموسيقى الشبابية في البلاد العربية) هو أمر يُتعرف عليه من خلال بيانات التوزيع للأغاني الأكثر مبيعا أو الأكثر طلبا في بعض برامج الإعلام الموسيقية، وقد تبين أن المراهقين تكون تفضيلاتهم لهذه الموسيقى الشائعة، أو العامة أقوى من تفضيلاتهم للموسيقى الكلاسيكية، كما أنهم يفضلون الموسيقى الشائعة في زمنهم، أو سنواتهم الحالية، أكثر من تفضيلهم للموسيقى العامة التي كانت شائعة في السنوات الماضية، على بلوغهم هذه المرحلة.

٧- والعكس صحيح أيضا بالنسبة إلى الأفراد الأكبر سنا، فمع تزايد العمر ابتعادا عن المراهقة ودخولا في مراحل الرشد يزداد التفضيل للموسيقى الكلاسيكية على نحو واضح.

٨ - أن تفضيلات الصغار والكبار للموسيقى تختلف في ضوء عوامل عدة وتفسيرات متنوعة، ومن التفسيرات البسيطة والمباشرة التي تقدم هنا القول بأن تفضيلات الأفراد تتغير مع زيادة أعمارهم، لكن الشواهد المتاحة هنا قد تقول بأن هذه المقولة تتضمن فقط نصف الحقيقة، فكلما كان الطفل صغيرا زاد احتمال تغير تفضيلاته مع زيادة عمره ونموه الإدراكي والمعرفي والانفعالي، أما إذا وصل هذا الطفل إلى المراهقة والرشد فإن تفضيلاته تكون أقل عرضة أو قابلية للتغير. فالدراسة التي نشرها شنايدر Schneider أظهرت وجود أدلة على استمرار الأذواق الموسيقية فيما يتعلق بالتفضيل للأغاني الشائعة. وقد تراوحت أعمار عينة هذه الدراسة من سن ١٦- ٢٦سنة، وقد كانت أكثر الأغاني تفضيلا لدى معظم هؤلاء الأفراد، هي تلك الأغاني التي كانت شائعة عندما كانوا في السنوات الأخيرة من مرحلة المراهقة، وأوائل سن الشباب الخاصة بهم، وقد كان التفضيل المثالي لديهم



هو لتلك الأغاني التي كانت شائعة عندما كان عمر الفرد ٢٣ سنة، وهي مرحلة تكون عادة، ذات طبيعة عاطفية خاصة للكثير من الأفراد.

ويميل الذوق الخاص بالموسيقى الكلاسيكية إلى الارتقاء لدى الأفراد الذين تعرضوا لهذه الموسيقى في سنوات مبكرة من حياتهم وأيضا هؤلاء الذين تعرضوا لها على نحو طويل الأمد، وكذلك لدى الأكبر سنا، والأكثر ثقافة وتعليما[٢٧].

وتشير بعض الدراسات كذلك إلى أن الطفل يطور تلك المكونات المعرفية، والتي تكون موجودة لدى الراشدين، والخاصة بمعالجة المعلومات السمعية، جزءا جزءا، عبر السنوات الثماني الأولى من الحياة، وقد راجع «داولنج» الشواهد الخاصة بذلك، فالنمط المرتبط باكتساب «المخطط المعرفي الموسيقي»، والتي تكون فيه حدود الصوت اللحنية (بمعنى الارتفاع والانخفاض في الدرجة الصوتية) مهمة، حتى عند المستويات المبكرة أكثر من العمر، وتظهر أهمية المراكز النغمية الثابتة، أو مايتعلق بالقرار TONIC على مفاتيح السلم الموسيقي لاحقا في حوالى عمر الخامسة أو السادسة.

وبعد ذلك، وحوالى سن السابعة أو الثامنة، يطور الطفل الحساسية المتعلقة بالمسافات الخاصة بالسلم الموسيقي، وكذلك الحساسية الخاصة بالانتهاكات أو عمليات الخروج على هذا السلم، ويعتمد اكتساب هذه الخصائص المبكرة المميزة للارتقاء المعرفي السمعي على اكتساب الطفل لمكونات المهارات المعرفية الخاصة بالراشدين (الكبار)، وهي المكونات التي ينبغي الاحتفاظ بها وتطويرها بعد ذلك، عبر الحياة، بدلا من أن يتم التخلي عنها، أو إحداث الاضطراب فيها. إن الرضع قد يلاحظون تلك التغيرات في حدود الدرجة الصوتية اللحنية، ولكن هذه الحدود اللحنية والإيقاعية تصبح فقط مسيطرة على الإدراك والأداء خلال سنوات ما قبل المدرسة.

والخلاصة أن هناك اتفاقا كبيرا بين الكثير من البحوث على أهمية المرحلة العمرية من ٦-٧ سنوات في ارتقاء الإحساس الموسيقي لدى الأطفال، وأيضا على أنه خلال السنوات الأولى من الطفولة يكتسب الطفل الألفة العامة بالموسيقى، كما يبدأ تجاربه الأولى في الإدراك والمحاكاة للأغاني التي يسمعها ويحرك جسمه كله بشكل إيقاعي فريد، يشعر خلاله بالمتعة، وعند



سن السادسة يكون قد اكتسب علاقة نشطة مع الرموز الموسيقية، ومن ثم يقوم بالعزف والأداء والإدراك بدرجات متزايدة من الدقة.

ويتمكن الطفل العادي من الأداء والفهم للموسيقى منذ عمر مبكر، أو يبدي علامات على ذلك، لكنه قد لا يتقدم على نحو دال إلى أبعد مما وصل إليه عند سن الثامنة، وتتزايد القدرة الخاصة بمعالجة المعلومات والرموز الموسيقية لدى هذا الطفل على نحو ما، لكن إمكاناته النهائية المرتبطة بالدقة الهارمونية والإيقاعية قد لا تتقدم أكثر من ذلك. أما لدى الأطفال الموهوبين فتكون مسارات النشاط الموسيقي، وكذلك العوامل المؤثرة فيه ذات طابع مختلف.

والموسيقى الخاصة بثقافة معينة، هي نسق رمزي له جوانبه الخاصة بالشكل والمضمون، وإذا سمح للطفل ببعض الاتصال مع نماذج من ثقافته ومع غيرها من الثقافات، فإنه سيكون قادرا على التمثل المعرفي، بل والتمكن أو المعرفة المناسبة للخصائص العامة للنسق الموسيقي، وستستمر هذه الألفة وهذا التمكن في الاتساع والتعمق مع مزيد من الفهم للمكونات والآليات الخاصة بالنسق الرمزي الموجود في الموسيقى، وهو فهم يكون موجودا، على نحو واضح ومناسب، ـ كما تشير دراسات جاردنر ـ لدى الطفل الذي بلغ عمره ٦ أو ٧ سنوات.

ينبغي أن يفهم طفل السابعة المتمكن الخصائص القياسية Metrical الأساسية في النظام الموسيقي والسلالم والقفلات المناسبة Cadences، وكذلك بعض التآلفات الأساسية في الموسيقى بقدر ما يستطيع، كما أنه يمكنه أن يقوم ببعض التجارب البسيطة التي يدمج بعضها فيدخل بعض الموتيفات في وحدات موسيقية أكبر تناسب ثقافته، ويظل الطفل في هذه المرحلة العمرية، وربما لعدة سنوات تالية، مفتقرا إلى الطلاقة في مهاراته الحركية التي تسمح له بالأداء الدقيق، كما يظل في حاجة كبيرة إلى أن يتعلم الكثير حول الرموز الموسيقية، وحول التراث الموسيقي والأساليب الشائعة في الموسيقى بشكل عام [٢٨].

تصاحب الموسيقى كل نشاط إنساني من المهد إلى اللحد، في الأغاني التي تغنيها الأم أو تهمس بها لأطفالها قبيل النوم، وخلال ألعاب الأطفال، والمسابقات الرياضية، والرقص، والعمل، والمعارك الحربية، والطقوس،

والاحتفالات، والأعراس، والجنازات، في الأفراح والأحزان وحكي القصص، والترويح عن النفس. في الإذاعة، والتلفزيون، والسينما، والمسرح، والمحلات التجارية، وقد تزايد حضور الموسيقى في حياة الناس مع زيادة التقدم التكنولوجي، وتوافر أجهزة وأدوات التسجيل، والعرض، وأسواق الإنتاج الوفير.

والآن نختتم هذا القسم بالحديث المختصر نوعا ما عن تفضيل الأطفال للنتاج الأدبي، خاصة الأشكال السردية القصصية منه.

التفضيل الجمالي والأدب عند الأطفال

تحدث تغيرات ارتقائية عدة في فهم الطفل للأدب، تحدثنا عن بعضها سابقا ونحن نستعرض مشروع جامعة هارفارد، وهناك نتائج أخرى نذكرها فيما يلي باختصار:

يستمتع الطفل بأغاني مرحلة ما قبل المدرسة المقفاة وحكاياتها ذات الإيقاعات الموسيقية السريعة التي تجعله يعيش عالما متسما بالدفء، والمرح، والألفة، والخيال، وحيث توجد الحلول السحرية والحيوانات التي تتكلم، واللعب بالأصوات، وحركة الجسم التي تتكرر مع تكرار المقاطع واستمرار الأغاني وتصاعدها، ومن ثم ترتبط الموسيقى بالغناء بالحكايات، ومن ثم الأدب.

ويبدو أن هذا الاستمتاع بمثل هذه الأغاني والحكايات يعتمد على النشاط الخيالي للطفل، وعلى حبه للعب في أشكاله جميعها وعلى إحساسه بالحرية المتزايدة والحركة، وعلى ارتقاء الذات، كما أنه يعتمد أيضا على إتقانه العديد من الخصائص التركيبية المتعلقة باللغة، والتي يتمكن الطفل من معظمها عندما يبلغ من العمر أربع أو خمس سنوات.

وتعتبر دراسات كاتب الأطفال الروسي تشوكوفسكي Chukovsky على عمليات النطق لدى الأطفال ذات أهمية خاصة هنا، فقد ذكر هذا الكاتب أن العمر من ٢ ـ ٥ هو عمر البراعة اللغوية، وأن اللغة أساسية في التعبير عن الخيال الحيوي للطفل، وعن حسه بالفكاهة والمرح، وعن شعوره بالحيرة والارتباك، وعن رغبته القوية في السيطرة على البيئة والتمكن منها، وعن الاستكشاف العقلي الخاص به، وغير ذلك من المكونات.

يستخدم الطفل اللغة ـ كما أشار تشوكوفسكي كثيرا وكما أوضح تشومسكي بعده ـ بشكل إبداعي، فهو يبتكر كلمات وتعبيرات جديدة للتعبير عن أفكاره ومشاعره ومطالبه.

ويصعب الحديث عن ارتقاء الأدب (إنتاجا وتفضيلا) لدى الأطفال بمعزل عن ارتقاء اللغة لديهم أو حتى بمعزل عن ارتقائهم السيكولوجي الاجتماعي بشكل عام، لكننا نكتفي بالقول ـ فيما يتعلق باللغة ـ إنها ترتقي بدءا من إصدار الأصوات العشوائية الأولى المختلطة التي تسودها الأصوات المتحركة أولا ثم الساكنة، ثم تبدأ عمليات المناغاة عند الشهر السادس، ثم تظهر الكلمة الأولى عند نهاية السنة الأولى، ثم تظهر الجملة الأولى والتي تتكون من كلمتين فقط عند منتصف السنة الثانية، وهكذا حتى ترتقي اللغة وتكتسب نظامها العام المعروف.

في سن السابعة أو الثامنة، كما أشار تشوكوفسكي، لا يحتاج الطفل إلى الابتكار للتعبير عن نفسه من خلال اللغة، لقد تمكن منها وأصبح يعتمد عليها في التواصل بشكل عام. لقد توافر لديه وعي نقدي بكلامه وأصبح راغبا في ألا يظهر بشكل طفولي أمام أقرانه، وأصبح يقرأ بعد ذلك كثيرا، وقادرا على تمثل أساليب الكتابة، بل قد يبدأ كتابة بعض القصص والقصائد البسيطة[٢٩].

وقد لخص عالم النفس الألماني كارل بوهلر K. Buhler الذي اهتم بدراسة الإدراك لدى الأطفال ارتقاء عملية التذوق للقصة لديهم على النحو التالي:

١ـ في عمر الرابعة يفضل الأطفال القصص التي تتعامل مع النشاطات اليومية العادية.

٢ـ وفي سن السادسة يحبون القصص الخاصة بالظواهر الخارقة السحرية وفوق الطبيعية.

٣ـ أما عند سن الثامنة فيفضلون قصص المغامرات والإثارة. وقد تأكدت هذه التمييزات من دراسات عدة[٣٠].

أما الباحثة وايت D.Witte فوصفت الاستجابات الخاصة بطفلها ذاته، لكتب القصص والحكايات على النحو التالي: في عمر سنة واحدة كان يقذف الكتاب بعيدا أو يمضغه بأسنانه، وفي عمر سنتين كان يحب النظر إلى صور الأطفال الآخرين، وفي عمر سنتين ونصف بدأ يقلد الشخصيات ويستمتع



بالمشاهد المسلية ويتوحد مع الشخصيات التي تحكي له حكايات عنها، وفي سن الثالثة وحتى الثالثة والنصف كان يسأل أسئلة كثيرة من أجل أن يفهم القصص، ويتحدث مع الكتب، ويفحص التفاصيل ويطلب القصص التي يفهمها بسهولة، ويكتشف شيئا جديدا عند كل قراءة، ويكرر بعض الجمل. وفي سن الرابعة وحتى الرابعة والنصف كان يشعر بالضيق عندما تظهر بعض علامات عدم الاتساق في مسار الأحداث،ويظهر بعض الحزن بسبب المصير السيئ الذي يلحق ببعض الشخصيات، أما في سن الخامسة فتكون استجاباته شبيهة ـ بدرجة كبيرة باستجابات الكبار[٣١].

وبالرغم مما ذكره جاردنر ـ بعد ذلك ـ من أن ملاحظاته الخاصة تتفق مع ما توصلت إليه وايت، فإن دراستها هذه مجرد دراسة على حالة واحدة، لا نستطيع أن نعمم نتائجها على كل الأطفال، فالفروق الثقافية في تلقي الأطفال للقصص واستجاباتهم لها واستمتاعهم بها فروق ينبغي وضعها في الاعتبار أيضا.

بشكل عام يمكن القول بأن الطفل يتقدم بسرعة متحركا من الاستجابات غير المناسبة ومتجاوزا لها إلى القدرة على متابعة الحبكة القصصية، والشعور أيضا بخبرات انفعالية قوية، كما أنه يبدأ في تكوين قصصه الخاصة ويبدأ في حكيها، ويتوحد الطفل مع الشخصيات والأحداث في القصص، ويعمل على إحداث التكامل بين كل هذه المكونات، كما أنه يربطها بمواقف حياته اليومية.

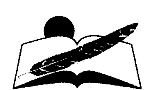
ويقودنا الدور المركزي الذي تلعبه عمليات سماع القصص وسردها في حياة معظم الأطفال إلى الاعتقاد ـ كما يشير جاردنر ـ بوجود ما يمكن تسميته بالدافع السردي Narrative Motive، وهو ذلك الدافع الذي يلعب دورا مهما في تنظيم عالم الطفل، فالأنظمة السمعية والصوتية لدى الطفل قد تتطلب قدرا معينا من التنشيط، وهذا يتم من خلال الخبرة الأدبية، إضافة إلى المصادر الفنية والحياتية الأخرى التي تقوم بإغناء الخبرة وتنميتها[٣٢].

تعكس قصص وقصائد الأطفال في المرحلة العمرية من ٥ ـ ٧ سنوات سيطرة واضحة على عديد من الخصائص الشكلية للأدب، لكن تحكم الطفل في الأدوات الفنية والشعرية يكون بطبيعة الحال غير ناضج، كما أن الجوانب الخاصة بالدقة والقدرة على التكوين تكون أيضا محدودة. والشيء الجدير ذكره

- و الذي يؤكده جاردنر - أن الإدراك في مجال الأدب يشتمل على قدرة خاصة على التذوق أو الحساسية للانفعال المتضمن في القصة، وكذلك القدرة على الوصول إلى الروابط المتضمنة في سلسلة الوقائع التي يسمعها الطفل أو يقرأها، وأن قدرة الطفل، في سن السابعة، على التذوق والتفضيل لهذين الجانبين (الانفعال والتتابع) قدرة موجودة على نحو مثير للاهتمام(٣٣).

يحب الأطفال خلال هذه الفترة (وبعدها أيضا) القصص وينتبهون إلى الأنماط الإيقاعية والتلاعب بالكلمات والخصائص السردية والأسلوبية والإيقاعية في كلام السرد المسموع أو المكتوب، ويحدث هذا بما يتناسب مع مستوياتهم المعرفية التي وصلوا إليها، فالأطفال في هذه المرحلة (٥-٧ سنوات) قد لا يتوافر لديهم الإمكان العقلي الخاص بفهم بعض مكونات اللغة كالتعليل السببي المرتبط بكلمات مثل «لأن»، كما أشارت إلى ذلك بعض دراسات بياجيه، وأشارت إليه أيضا بعض الدراسات العربية التي شاركنا فيها (٣٤).

على كل حال، هذه بعض أهم نتائج الدراسات التي أجريت خلال القرن العشرين على التفضيل الجمالي عامة لدى الأطفال عامة، وأيضا على مراحل وأشكال تفضيلهم لبعض الأنواع الفنية خاصة. ولا تكتمل هذه الصورة إلا باستعراض أهم نتائج الدراسات التي أجريت على مراحل عمرية تالية لمرحلة الطفولة وخاصة لدى الراشدين، وهو ما سنفرد له العديد من أقسام الفصول التالية من هذا الكتاب.



8 التفضيل الجمالي والفن التشكيلي

نهتم في هذا الفصل بشكل خاص بالفنون التشكيلية ونركز من بينها، بشكل خاص، على فنون الرسم والتصوير وذلك لأن هذا النوع من الفنون هو الذي استأثر - دون غيره وبشكل واضح - بالقدر الأكبر من الدراسات السيكولوجية الخاصة بموضوع التفضيل الجمالي. وقد كان الاهتمام بالفنون الأخرى (كالنحت والفنون التطبيقية والصناعية... إلخ) ضعيفا وشاحبا، أما بالنسبة لفن العمارة فقد وضعنا الدراسات الخاصة به ضمن الفصل الثاني عشر والذي عنوانه «الجماليات البيئية».

يعرف «فن التصوير» على أنه تنظيم للألوان بطريقة معينة على سطح مستوٍ، ويعرف على أنه فن تمثيل الشكل باللون والخط على سطح ذي بعدين من خلال الصور البصرية، ويعرف باعتباره الفن المتكون من التنظيم الخاص للأفكار وفقا لإمكانات الخط واللون على سطح ذي بعدين، ويعرف كذلك على أنه فن التعبير عن

«إن الوردة بالتأكيد ليست مجرد وردة»
«جيرترود شتاين»



الأفكار والانفعالات من خلال إبداع بعض الخصائص الجمالية المحددة، وبواسطة لغة بصرية ثنائية البعد[١].

والفارق الجوهري بين الرسم والتصوير أن الرسم يتم بالخط فقط، مع الاهتمام بعنصر الظلال أيضا، أما التصوير فيتم أساسا باللون. وفن التصوير - كما يشير هربرت ريد - يتضمن خمسة عناصر رئيسية هي: إيقاع الخطوط، وتكثيف الأشكال، والفراغ، والأضواء والظلال، والألوان. واللون هو أكثر هذه العناصر أهمية بل هو جوهر فن التصوير[٢].

وقرار الفنان المصور أن يختار وسيطا معينا مثل التمبرا (الألوان الممزوجة بالبيض أو الغراء بدلا من الزيت) أو الفريسكو (التصوير الجصي على الجدران والسقوف خاصة فيما يعرف بفن الجداريات) أو الجواش (طريقة في الرسم من خلال الألوان المائية) أو الألوان الشمعية، أو الألوان الزيتية، أو المائية، أو غيرها، وكذلك اختياره لشكل معين، كالجدارية، أو اللوحة التي توضع على حامل، أو تعلق على الجدران، أو الرسم على الخشب أو المتمتمات أو الزخرفة، أو غير ذلك من الأشكال، كل ذلك يقوم على أساس رؤيته الفنية، وكذلك الخصائص الحسية والإمكانات التعبيرية، (وكذلك جوانب القصور) الخاصة بهذه الاختيارات[٣].

لقد تحكمت التقاليد المبكرة الخاصة بالقبائل والديانات والطقوس القديمة، وأيضا الطوائف الاجتماعية وفئات التجار والصناع في القرون الوسطى، وكذلك القصور الملكية والاتجاهات الدينية والسياسية السائدة إلى حد كبير في مهنة وشكل وموضوعات هذا الفن في الماضي، ومن ثم حددت وظيفته، سواء أكانت هذه الوظيفة واقعية (تسجيل واقعة معينة كالانتصار في حرب مثلا)، أو دينية، أو تزيينية، أو ترفيهية، أو تربوية، وكان يتم تكليف المصورين للقيام بهذه المهام باعتبارهم حرفيين ماهرين أكثر من كونهم فنانين مبدعين[٤].

أما عصر النهضة فكان حركة ثقافية فكرية جددت الآداب والفنون، ميزت الانتقال من العصور الوسطى إلى العصر الحديث. ومن بين المكونات الأساسية التي انعكست في فنون عصر النهضة: بعث الشكل الكلاسيكي الذي طوره الإغريق والرومان القدماء، وتجديد الحيوية والروح في الفن، ومن خلال ذلك، تم التأكيد على الخصائص الإنسانية الفردية للبشر.

وعندما أدرك الناس ـ غالبا في وسط أوروبا ـ أنه لا النزعة السكولاتية (المدرسية) ولا النظام الإقطاعي ولا المسيحية والكنيسة، يمكنها أن تقدم لهم أسبابا كافية للوجود الإنساني ذي المعنى، فإنهم تحولوا إلى القومية والفردية واعتقد الناس أنهم ـ هم أنفسهم ـ مركز الكون، ومن ثم شكلوا اتجاهات جديدة للروح الفردية. لقد كان أساس فنون عصر النهضة مستمدا من فلسفة الإغريق مع الاعتراف بالحقوق الفردية والعقل. والفكرة العامة التي فحواها أن أي إحساس بالجمال يأخذ أسماء متنوعة مفترضة فكرة حازت الاهتمام في جماليات القرن ١٨ وتجلى على نحو بارز في فكرة المنظور.

كانت الأمثلة الأولى لفنون عصر النهضة، خاصة في العمارة والنحت، متأثرة على نحو كبير بالفنون القوطية المنتشرة في أوروبا، ويعتقد البعض أن أول رسام ينتمي إلى عصر النهضة هو Gotto de Bontone جيوتو دي بونتوني (١٢٧٦ ـ ١٣٣٧). بعد قرن من ذلك التاريخ، ولدت ثورة جديدة في فنون النهضة خاصة في التصوير، وقد حدثت على نحو مستقل في إيطاليا وهولندا، ثم انتشرت بعد ذلك في أماكن عدة من أوروبا.

وكان هناك تيار مشترك يربط هذه الحركة: الذهاب والاستكشاف للعالم البصري فيما وراء حدود الأسلوب القوطي. وليس هناك من شك في أن عصر النهضة في العمارة، والنحت، والتصوير قد بدأ في فلورنسا بإيطاليا حوالى العام ١٤٠٠ ميلادية ووصل إلى ذروته، بعد ذلك، على أيدي فنانين مشاهير متعددي المواهب والمستويات وخاصة ليوناردو دافنشي وميكل أنجلو.

الحركات المعاصرة في الفنون البصرية

تغطي الحقبة الحديثة في تاريخ الفن تقريبا القرنين التاسع عشر والعشرين، فخلال هذه الفترة وجد التذوق للفن من أجل الفن ذاته تعبيرا كاملا عنه، وأصبحت الفنون هنا تعبر عن اهتمامات الفنانين، فلم تعد الفنون مرتبطة بالكنيسة أو الدولة أو أي مؤسسة سياسية، لقد أصبحت لها وظيفتها المستقلة، تعبر عن حاجات الفنانين والناس وتعكس طموحاتهم، بدلا من أن تعزز الوجود الخاص لمؤسسات راسخة، أو غير راسخة. وعلى سبيل المثال، فإن ظهور آلة التصوير الفوتوغرافي العام ١٨٥٠ قد حرر اللوحة من دورها الخاص المتمثل في رسم بورتريهات أو

صور شخصية، ومن ثم ترك اللوحة كي تتطور بطريقتها الخاصة. ويسجل تطور النظريات في العلوم والتكنولوجيا الفكرة العامة القائلة بأن الرؤية ينبغي ألا تعني دائما التسجيل الصادق، وأن الحواس ليست هي دائما كما تبدو عليه، وأن أحد العوامل المهمة في دراسة تاريخ الفن الحديث هو عامل الإبداع والحاجة إلى التغيير الدائم والتجدد، والدليل على ذلك أنه خلال فترة قصيرة نسبيا ظهرت كوكبة من الحركات الفنية، ومن خلال نظريات وأفكار وأيديولوجيات متنوعة، ومن هذه الحركات مثلا: الواقعية Realism (١٨٤٠) والانطباعية أو التأثيرية Impressionism (١٨٦٠) والرمزية Symbolism (١٨٨٠) والتكعيبية Cubism (١٩٠٧) والتعبيرية Expressionisnm (١٩٠٨) والمستقبلية Futurism (١٩٠٨) والموضوعية الوحدانية (١٩١٢) Mono-Oljectivism والتشكيلية الجديدة New Plasticism (١٩١٦) والدادية Dadaism (١٩١٦) والسريالية (١٩٢٠) والواقعية الجديدة (١٩٢٠) والوجودية (١٩٤٠) وغيرها. وقد ساهمت كل هذه الحركات وما جاء بعدها في إغناء مفاهيم الفن من أجل الفن، والفن من أجل الحياة، في الوقت نفسه وليس على نحو متعارض، كما حدث في بلادنا أو في بلدان أخرى كالتي كانت تسمى بلدان الكتلة الشرقية، أو الدول النامية. ووجد الفن جماهير كبيرة له، مما حرر الفنانين الذين ينتمون إلى هذه الفترات، وقدم لهم حرية في الرؤية لا توازيها أي حرية أخرى في أي فترة تاريخية سابقة.

شهد الشرق الأقصى وكذلك أوروبا، في عصر النهضة، إذن، بزوغ الفنان الجمالي الأكثر حرية ووعيا بمكانته الخاصة كمعلم، وكأحد رجال الحاشية الملكية، وأصبح من الممكن لهذا الفنان أن يوقع عمله باسمه، وأن يحدد التصميم الخاص باللون، وأن يحدد الموضوعات والصور التي سيضمنها في عمله، وأن يقيم علاقة أكثر شخصية - وإن لم تكن دائما ودية - مع راعيه أو نصيره. وخلال القرن التاسع عشر بدأ الفنانون في المجتمعات الغربية يفقدون موقعهم الاجتماعي المتميز والرعاية الآمنة لهم من جانب الحكام، وقد واجه بعض الفنانين هذا التدهور في الرعاية الرسمية لهم من خلال تنظيم معارضهم الخاصة، ووضع رسوم لدخول هذه المعارض، ووضع أسعار لبيع اللوحات، وأصبح فنانون آخرون يكسبون قوتهم من خلال تنظيم معارض

متجولة لأعمالهم. ومن ثم حلت الحاجة إلى اللجوء إلى السوق، محل تلك الحاجة القديمة للجوء إلى الرعاة، أو الزبائن الدائمين.

وقد كان لما سبق تأثيره السلبي أحيانا، في الفن، لكن حرية الاختيار والتعبير أصبحت أكبر، فظهرت المدارس الفنية العديدة المتتالية المعروفة، التي ذكرناها، وأصبح مدى المشاهدة من خلال قاعات العرض التجارية أكبر أيضا، وبدأت أعمال الفنانين تظهر فيما بعد في مجلات دورية خاصة بالفنون، وصارت هناك عمليات تشجيع عدة للفنانين، من خلال تقديم الدول والمؤسسات الصناعية والثقافية لبعض الجوائز الخاصة لهم. لقد حصل الفنانون على حريتهم في ابتكار لغتهم البصرية الخاصة، وأيضا حريتهم في القيام بالتجريب من خلال الأشكال الجديدة والمواد الجديدة، وهذا السعي الذي لا يهدأ لتوسيع حدود التعبير هو ما أنتج تغيرات أسلوبية، ورؤى فنية جديدة مستمرة، وقد ضُخت دماء جديدة في الحركات الفنية، من خلال التبادل السريع للأفكار ومن خلال المعارض، والتفاعل بين الفنون والثقافات، وغير ذلك من المؤثرات(٥).

لنقم الآن بتركيز حديثنا عن المكونات الأساسية في فن التصوير ونتحدث، بشكل خاص، عن عناصر التصميم في فن التصوير.

عناصر التصميم في فن التصوير

التصميم في اللوحة هو الصيغة البصرية لها، أو هو التنظيم الخاص لخطوطها وأشكالها وألوانها وغير ذلك من المكونات في نمط تعبيري خاص، إنه ذلك التنظيم الشكلي الذي يعطي للوحة اكتمالها وحضورها الخاص، والذي يعطي بدوره إحساسا بصريا خاصا بالمكان والكتلة والحركة والضوء، وهو الذي يشكل قوى خاصة بالتآلف والتوتر في اللوحة حتى عندما تحكي هذه اللوحة قصة رمزية غامضة.

وعناصر التصميم الأساسية في فن التصوير هي:

١ - النقطة والخط

نؤكد أن التصميم الخاص بالعمل الفني ليس مجموعة من العناصر المنفصلة أو المتمايزة، إنه التنظيم الخاص بهذه المكونات في شكل متكامل.

وفي كل عمل فني، سواء قام به طفل أو راشد أو فنان متمرس، يكون التصميم متضمنا على نحو تلقائي في العمل الفني الناتج. فقطعة نحتية من الصلصال أو من مادة أخرى لطفل أو لهنري مور، ولوحة لسيزان، وسيمفونية لبتهوفن أو موتسارت، ومسرحية لشكسبير، أو يوجين أونيل... إلخ. تشتمل كلها على تصميم خاص، بنية خاصة، وعلى علاقة ما بين العناصر المكونة للعمل على هيئة كلٍّ موحد ما.

وهكذا فإن التصميم موجود في كل أشكال الفن وحالاته. وقد نظر علماء الجشطلت إلى التصميم باعتباره العامل المرتبط بالإغلاق أو باكتمال العمل، فالنشاط الناقص غير المكتمل يخلق توترا دافعا نحو الإكمال، أي نحو إغلاق هذا التوتر، وعدم الفهم يستحضر توترا يدفع نحو الفهم، من أجل خفض التوتر. وعدم اكتمال العلاقات الإنسانية، أو الجمالية يخلق حالة من عدم الاتزان والتوتر تدفعنا، بأساليب عدة، إلى استبعادها أو التخفف منها، كي نصل إلى حالة ما من التوازن. وقد نظر «جون ديوي» إلى التصميم باعتباره بحثا جوهريا عن المعنى، وعن النظام، أي عن البنية، وعن المعقولية، بين الفوضى والعماء.

ولن نستطرد في عرض الاختلافات النظرية والمعرفية التي طرحت بين العلماء والفلاسفة حول مفاهيم البنية والثبات، والتغير والأشكال المكتملة، والأشكال الناقصة، وأيضا تلك الصراعات المعرفية بين من يتحيزون للبنية المكتملة وللتصميم المكتمل «البنيويون عموما» وبين من يتحيزون للناقص، والمؤقت والمتغير وغير المكتمل «التفكيكيون عموما». وسنتحدث بدلا من ذلك عن عناصر التصميم، وهي عناصر يمكن أن تكون موجودة في التصميمات أو البنى المكتملة والناقصة، والمؤقتة والخالدة، المستقرة والمثيرة للتوتر على حد سواء، ولقد قبل فنانون كثيرون أفكار التناسق، والتوازن والتناسب الكلاسيكية ورفضها كثيرون أيضا «التجريديون والتعبيريون مثلا»، ولنبدأ حديثنا من النقطة.

النقطة أول علاقة بين ريشة الفنان والقماشة التي يرسم عليها، أول صلة حميمة واثقة أو مترددة بين الفنان والوسيط الذي يبدع من خلاله، والسطح الذي يبدع عليه، هذا صحيح بالنسبة إلى الكاتب، وصحيح بالنسبة إلى الرسام وصحيح بالنسبة إلى الموسيقار، وصحيح بالنسبة إلى مبدعين كثيرين.

للنقطة حضورها في الكتابة والرسم والتصوير والضوء، النقطة بداية والنقطة نهاية، لكنها في ذاتها لا قيمة لها، فهي تكتسب أهميتها من وجودها في إطار تنظيمي كلي، فمجموعة من النقاط قد تعطي شكلا أقرب إلى الأعمدة، ومجموعة أخرى قد تعطي شكلا أقرب إلى الصفوف، ومجموعة ثالثة قد تعطي شكلا أقرب إلى البناء أو المبنى المائل على حسب ما بينها من مسافات. هل نتعامل هنا مع نقطة أم مع مجموعة نقاط؟ النقطة في ذاتها ليست الأساس، الأساس هو الشكل الذي تنتظم من خلاله النقاط أو الحروف أو الخطوط أو المكونات.

عناصر التصميم هي أحجار بناء العمل الفني ـ كما قلنا ـ والخط هو مجموعة من النقاط المتصلة أو المنفصلة، وغالبا ما تكون متصلة، والخط نقطة ممتدة والنقطة خط مكثف، والخط أكثر عناصر التصميم مرونة وكشفا، عندما نغضب أو نتوتر أو تشرد أذهاننا ونكتب أو نرسم خطوطا على الورق غالبا ما تمثل هذه الخطوط حالة ما خاصة بنا.

وقد عبر الفنانون دوما بالخطوط عن انفعالاتهم ورؤاهم، عن كراهيتهم للحروب والوحشية عموما، وعن حبهم للطبيعة والجمال خصوصا. الخطوط قد تكون مائلة أو ذات زوايا مستقيمة أو منحنية أو تأخذ أشكالا أخرى عدة، انظر مثلا إلى لوحة سيزان «لاعبا الورق» (ملحق الصور، لوحة رقم١٠) وتخيل شكل الخطوط المنحنية والمقوسة التي كانت موجودة في اللوحة قبل أن تكتسب هذه الخطوط أشكالا خاصة بأيدي ورأسي وظهري اللاعبين.

قد تكون الخطوط قوية أو ضعيفة، مكثفة أو متفرقة، وقد يستخدم الفنان خطوطا ذات أشكال متعارضة أو متوافقة في مواضع مختلفة من اللوحة، لتجسيد حالات نفسية وإنسانية معينة يريد تصويرها.

ومثلما قد يطور كل كاتب أسلوبا خاصا به، كذلك قد يطور كل فنان أسلوبه الخاص في التعامل مع الخطوط، ومن خلال ذلك يعبر بشكل مباشر أو غير مباشر عن خبراته الخاصة. ولذلك فإن دراسة الخطوط من الأمور المهمة، وذلك لأنها قد تمكننا من معرفة الطرائق والأساليب الخاصة التي يفكر من خلالها الفنانون ويشعرون، ومن ثم تساعدنا على التذوق والاستجابة لإبداعاتهم.

الخطوط قد توجد في رسوم بول كلي أو سيزان أو غيرهما، كما قد توجد في رسوم الأطفال ورسوم البدائيين، وقد توجد أيضا في الأقواس العربية

«نصف الدائرية، والمشرعة، والحدودية، والمحدبة والإهليلجية والسنائية»[٦]. وقد توجد في النحت، والعمارة والطبيعة.

ذكر رسكن أن المنحنيات أو الأقواس أكثر جمالا من الخطوط المباشرة، وقال إن التكوين الجيد الذي يشتمل على مكونات على هيئة منحنيات أكثر من الخطوط المستقيمة أو الزوايا.

كذلك أشارت دراسات نفسية حديثة إلى أن الذكور فضلوا الخطوط المستديرة، بينما فضلت الإناث الخطوط المستقيمة. وفسرت هذه النتيجة في ضوء الرمزية الفرويدية للأشكال والخطوط، وهي رمزية تقوم أساسا على تفسيرات جنسية. على أننا نرى أن الخط في ذاته ليس هو الأساس، بل وضع الخط ودوره وعلاقاته بالخطوط والمكونات الأخرى داخل العمل الفني، وكذلك ارتباط الخط بحالات أخرى عدة له داخل العمل الفني الواحد أو داخل أعمال فنية متعددة، فالخط يرتبط بالتعبير، والتعبير يرتبط بالحالة، والحالة ترتبط بالرؤية الكلية للعمل خلال الإبداع وخلال التذوق أيضا.

كان رودلف أرنهاريم يقول: إننا نتذكر حركات الرقص الحزينة ليس بسبب أننا شاهدنا أغلب الأشخاص الحزانى يتصرفون بطريقة مماثلة، ولكن بسبب أن الملامح الدينامية للحزن تكون موجودة بدنيا أو فيزيقيا في هذه الحركات، ويمكن إدراكها كذلك، ولذلك فإن نظرية التعبير في الفن ـ كما يشير أرنهاريم ـ يجب ألا تبدأ بالضرورة من اتجاهات الجسم الإنساني، وتفسر الإثارة المشعّة في أشجار فان جوخ أو سحب «الجريكو»، ولكنها ينبغي أن تتقدم من الخصائص التعبيرية للمنحنيات، والخطوط والأشكال[٧].

مر الفن ـ كما يقول هربرت ريد ـ أو عبر ـ من الغموض إلى التحديد، من اللاتخطيط إلى التخطيط، وكانت هذه أولى خطوات الإنسان على طريق الفن: في فن الكهوف. بدأ الفن أول تعبيراته عن الرغبة في التخطيط أو وضع الأطر الكبيرة للأشياء، وتظل هذه الرغبة صادقة حتى الآن في رسوم الأطفال، على بساطتها وفي أعظم الأعمال الفنية، برغم عمقها وتركيبها، وقد جعلت أهمية هذا الجانب في الفن رساما، وشاعرا مثل وليم بليك يقول: «القاعدة الذهبية في الفن وفي الحياة هي: كلما كان الخط المحيط مميزا وحادا ووتريا (نحيلا، ومرنا، وقويا)، وكان العمل الفني أكثر اكتمالا، أما العكس فيدل على ضعف الخيال وعلى الانتحال وعدم الإتقان»[٨].

التخطيط وليس الخط في ذاته هو الأساس، قد يوجد في الرسم وقد يوجد في التصوير، وفكرة بليك عنه فكرة صارمة، وقد كان يحتقر من يقول له من الفنانين إنه فقد الخط خلال تحوله من الرسم إلى التصوير. ويمكن للتخطيط أن يعبر عن الحركة وعن الكتلة. والحركة قد تعبر عن الرقص أو الحزن أو الفرح، ويرتبط الخط بالإيقاع خاصة في الرسوم الشرقية: الصينية والفارسية واليابانية. وكذلك تميز بيكاسو بتمكنه الكبير من الخط في رسوماته، برغم انتقالاته الكثيرة والسريعة بين الأساليب الفنية المختلفة.

إضافة إلى ما قلناه هناك دلالات رمزية أخرى قد ترتبط بالخطوط منها: التعدد والانقسام، والاستمرارية والانقطاع، والإحاطة، والاشتمال، والقياس. ويمثل الخط المستقيم أقصر الطرق الموصلة إلى الحقيقة، وترتبط الخطوط بشكل عام بالروابط الأخلاقية، أو الروحية، أو العاطفية، وهي روابط قد تكون محددة ومؤقتة، وقد تكون ممتدة ولا نهائية، ومن ثم فإن الخط قد يعبر عن القيد، وقد يعبر أيضا عن الحرية، وقد يعبر أيضا عن المسار الذي يسلكه الإنسان خلال حياته، وقد يكون هذا المسار مباشرا أو غير مباشر، مليئا بالارتفاعات والانخفاضات، أو مستقيما ومباشرا، بسيطا وسهلا أو محفوفا بالمخاطر، ومملوءا بالمتاهات والتداخلات. والخط يرتبط بالحركة، ولا يكتسب أهميته الخاصة إلا من خلال الشكل الخاص الذي يساهم فيه أو يحتويه.

سواء أكان الفنان يتحرك على نحو واع أو نحو حدسي، فإنه يقوم بوضع الخطوط في علاقات ببعضها البعض عبر اللوحة بحيث تشكل معا شبكة من الإيقاعات الموحدة برغم تضادها الظاهري، إن الخطوط المتحركة إلى أعلى قد توحي بإحساس ما بالمرح والطموح، وتلك المتجهة إلى أسفل قد توحي بمزاج ما من الحزن والانكسار، وقد توحي الخطوط ذات الزوايا المنفرجة بالقبول والترحيب، وهكذا الخط قد يكون واضحا بارزا، وقد يكون ضمنيا مستترا يمكن الكشف عنه فقط من خلال التماثل، والخطوط المركبة هي مزيج من خطوط بسيطة، وهكذا التركيب يمكن حله من خلال التحليل أو التفكيك للمكونات الأساسية للخطوط، والاتجاهات المقوسة، والأفقية والرأسية أو غير ذلك من الاتجاهات الخاصة بها. إن

الخط قد يماثل الإيماءات في اتجاهاتها المختلفة، وقد يحيط بالأشكال الفرعية أو الرئيسية أيضا.

٢ـ الشكل Form

يشير مصطلح الشكل إلى التخطيط العام بأي شيء، وهنا يختلط معناه مع المعنى الخاص بمصطلح هيئة Shape أو المظهر الخارجي للشكل، وقد ميز أرنهايم بينهما على أساس أن الهيئة هي الجوانب المكانية المتعلقة بالمظهر الخارجي للأشياء. أما الشكل فهو الهيئة مع إضافة المضمون والمعنى إليها[٩].

يمكن تصنيف الأشكال إلى أشكال هندسية، أو أشكال طبيعية. وتشتمل الأشكال الهندسية على: المربعات والمثلثات، والدوائر والمستطيلات... إلخ، أما الأشكال الطبيعية فتشتمل على الصخور، والجبال، والسحب، وكذلك الأشكال الطبيعية للإنسان، والحيوان، والنبات.

وقد توجد الأشكال الهندسية أيضا في الطبيعة كما في خلايا النحل، والأصداف البحرية وتكوينات الخلايا الإنسانية والحيوانية.

وإضافة إلى الأشكال الهندسية والطبيعية قدم الفنانون الصغار «الأطفال» والكبار نوعا ثالثا من الأشكال، قد يجمع بين هذين الشكلين، وقد يضيف إليهما ألا وهو الشكل الفني والجمالي بدلالاته وتكويناته المختلفة.

تتنوع المظاهر الخارجية للأشكال (هيئاتها) في الحجم، والقيمة، واللون، وقد تكون هندسية الطابع: على هيئة مثلث، أو مستطيل، أو دائرة، وقد تكون بمنزلة التركيبات الخاصة من هذه الأشكال، وقد تكون الأشكال واضحة، أو مستترة، يُكشف عنها من خلال حركة خط، أو من خلال حركة ضمنية أخرى متوترة. وتساعد التماثلات في القيمة واللون والمواضع المكانية على خلق علاقات تكوينية، أو شكلية ضمنية، إنها تعمل على تشكيل أنماط مهيمنة، تعمل بدورها على توحيد العديد من الأشكال الأصغر في وحدات أو أشكال جديدة أكبر.

وتعمل الأشكال كسطوح في علاقتها ببعضها البعض، بعضها يتقدم إلى الأمام، وبعضها يتراجع إلى الخلف، البعض يتحرك في اتجاه معين، والبعض في اتجاه آخر، وهذه الحركات قد تكون لها دلالاتها التكوينية، أو الرمزية،



ومن ثم فهي تقودنا إلى المكون أو العنصر الثالث في التصميم، ألا وهو الفراغ أو الحيز المكاني.

٣ـ الحيز أو الفضاء Space

في الفن، كما في الطبيعة، يتشكل الحيز أو المكان في ضوء الموضع الذي تشغله السطوح البسيطة المستوية، وهي سطوح تتباين في حجمها، وتميل بفعل اللون، والظل، إلى التراجع، أو التقدم، أو تظل ساكنة في سياقها الخاص.

في الطبيعة يكون كل سطح، أو كل شيء، مختلفا في اللون، والقيمة عن كل ما يحيط به، ويحدث الشيء نفسه في اللوحة أيضا، فالسطح ينبغي أن يكون مختلفا عما عداه، وهذا التقابل أو التعارض يتحدد من خلال القوة النسبية التي تحضر من خلالها السطوح أو الأشياء، وكذلك من خلال العلاقات المكانية المختلفة بينها أيضا، وبشكل خاص من خلال فكرة المنظور بأنواعه المختلفة.

٤ـ المنظور Perspective

هناك أنواع عدة للمنظور استخدمها الفنانون عبر مراحل ارتقاء فن التصوير وتطوراته المختلفة، ونتحدث هنا عن أبرزها فقط:

(أ) **المنظور الخطي Linear Perspective** وهو الذي يرتبط بمفهوم نقاط التلاشي Vanishing Points، وهي نقاط النهاية التي يختفي عندها الحيز أو الشكل، مثلما يحدث عندما تختفي قضبان السكك الحديدية في البعيد، أو عندما يصبح الإنسان ـ أو السفينة ـ الذي يبتعد أصغر فأصغر حتى يختفي عند الأفق، بينما يتزايد حجمه شيئا فشيئا في أثناء عمليات اقترابه منا.

(ب) **المنظور الجوي** (أو الهوائي) **Aerial Perspective** وهو يشير إلى التأثير المتعلق بالكثافة أو الضبابية المتنوعة الخاصة **بالجو** في أثناء عملية الرؤية، فعندما يُبْعَد شيء عن الشخص القائم بالمشاهدة، فإن هذا الشيء يبدو أقل تمايزا، وأقل كثافة، وأصغر حجما أيضا، ويتحول اللون المميز له فيصبح محايدا، ويحدث العكس عندما يقترب هذا الشيء، إنه يصبح أكثر عتمة، أو إضاءة وأكثر كثافة وتمايزا، وأكبر حجما.

واستخدام المنظور الجوي إحدى الوسائل الأساسية التي تستخدم في التصوير لخلق الإيهام الخاص بالحيز أو الفضاء المكاني. ويُكْشَف عن الأحجام بشكل جيد إذا كان هناك مصدر أساسي للضوء، مصدر يكون مرتفعا وأماميا، والضوء المباشر هو أقوى الأضواء، كما يمكن أن تتلقى الكتل أو الأحجام أو السطوح المختلفة ضوءا ما أيضا من مصادر غير مباشرة للضوء، من انعكاسات الضوء (ومن ثم من اللون)، ومن السطوح والكتل الأخرى، هنا سيبدو السطح الأقرب من الجانب المعتم من الكتلة أكثر عتمة، وستبدو المساحة الداخلية من الجانب المعتم، أو الذي يتلقى ضوءا منعكسا أو غير مباشر مساحة مضاءة أكثر.

على الشاكلة نفسها، فإن الأجزاء الخاصة من منطقة الضوء، أي القريبة من المشاهد ومن مصدر الضوء، تكون أكثر إضاءة، أما المناطق الوسطى فتكون أقل إضاءة حيث إن سطوحها تتحرك بعيدا عن المشاهد، أو تتحول بعيدا عنه وتسمى السطوح الأكثر إضاءة والأكثر عتمة بالسطوح المتحولة Turning Planes، بمعنى أنها تتحول على نحو حاسم من الضوء إلى القيمة أو العكس عند نقطة أو أخرى. وتصبح الحواف ذاتها أكثر عتمة. وكما تصبح هذه الحواف أكثر صلابة، أو صرامة وعتمة، في مقابل خلفية من الضوء، فإنها تصبح أيضا أكثر إضاءة في مقابل خلفية معتمة(١٠).

والمساحات المضيئة، أو المعتمة قد يُعبَّر عنها على أنها سطوح بسيطة، أو مركبة وفقا لرغبة الفنان، والإيهام بالعمق والمنظور يتم غالبا في ضوء الأغراض التعبيرية للعمل الفني، وقد تُكثف، مثلا، بعض هذه السطوح باعتبارها أكثر مركزية، بينما يتم تقليل بعضها الآخر باعتباره أقل مركزية أو أهمية.

ويعتمد إنجاز الإيهام الجوي، أو المنظور الجوي، على علاقات الضوء، والقيمة الخاصة بموضوعات وكتل متنوعة داخل الحيز الكلي، ومن المهم أن نلاحظ خلال تلقينا للعمل الفني أكثر النقاط إضاءة، وأكثرها عتمة، ثم نتقدم منهما إلى غيرهما من جوانب هذا العمل.

في المنظور الجوي يرسم الفنان الأشكال البعيدة بألوان فاتحة وأقل بريقا من تلك التي في المقدمة، كما يخفف حواشيها أو حوافها، بحيث تبدو كأنها تتلاشى في المناطق المتاخمة لها(١١).

هذه المناطق الأكثر إضاءة والأكثر عتمة قد ترتبط بذروة العمل، وهي ذروة لا تكون بالضرورة موجودة دائما في أمامية اللوحة أو بالقرب منك.

وهذا التركيز الخاص على الضوء والعتمة، أو على القيمة في اللوحة (أو النغمة اللونية)، والتي تتعلق بدرجة الإضاءة أو العتمة في أي لون، ومن خلال مدى حضور الأبيض (الضوء) أو الأسود (العتمة)، هو ما يميز هذا النوع من المنظور. أما في المنظور الخطي فيتم هذا بشكل خاص من خلال علاقات القريب، والبعيد الفراغية، أو المكانية ويحدث الشيء نفسه، ولكن بشكل مختلف، بالنسبة للمنظور المعكوس أيضا.

جـ) المنظور المعكوس Inverted Perspective وهو عكس المنظور الخطي، فإذا كان البعيد يبدو صغيرا والقريب كبيرا، في المنظور الخطي، فإن عكس ذلك هو ما يحدث في المنظور المعكوس، حيث يبدو البعيد كبيرا والقريب صغيرا، وهذا يتم من أجل أغراض رمزية في المقام الأول، كأن توضع شخصية سياسية أو دينية في خلفية اللوحة بشكل بارز أكبر وأعلى، بينما يوضع بعض الأتباع في الأمامية بشكل أصغر وأقل بروزا.

لقد تأثرت الأفكار الحديثة حول الحيز والفراغ بمظاهر التقدم التي حدثت في العلم والتكنولوجيا، وبينما كان تشويه الفراغ لأغراض سيكولوجية معروفا قبل ذلك لدى Bosch (١٢) أو بروجل Brughel، فإن العديد من الفنانين المعاصرين قد وضعوا هذه التغيرات في الحجم، و،الكثافة، وخصائص السطح من أجل بعض الإسقاطات السيكولوجية، أو بعض الدلالات الرمزية، أو بعض التجريبات الفنية.

يرتبط موضوع الحيز الفراغي والمنظور بالضرورة بموضوع اللون (واللون يتضمن بطبيعة الحال موضوع القيمة المرتبط به).

٥ـ الألوان

على الرغم مما أوضحه الانطباعيون من أن الألوان الملازمة للأشياء تتغير عادة في العالم الواقعي من خلال التأثيرات الخاصة بالضوء والجو، فإن العديد من الأساليب الفنية الكلاسيكية قدعُبِّر عنها من خلال الهويات أو الصبغات Hues الخاصة المميزة للألوان. والهوية (أو الصبغة) هي إحدى الخصائص الثلاث المميزة للألوان، ويقصد بالهوية أو الصبغة تلك

الخاصية التي تميز أحد الألوان عن الألوان الأخرى، فيقال مثلا إن هذا اللون أخضر وهذا أحمر... إلخ. إنها تشير إلى ذلك الاخضرار في اللون الأخضر وذلك الاحمرار في اللون الأحمر وذلك الاصفرار في اللون الأصفر وهكذا.

والخاصية الثانية للون هي النغمة Tone أو الإضاءة Lumnosity أو النصوع Brightness أو القيمة Value، وهي تشير إلى درجة الإضاءة أو الظلمة (أو العتمة) في أي لون من خلال ذلك الحضور الخاص للأبيض (الضوء) أو الغياب الخاص له، ومن ثم الحضور الخاص للأسود (العتمة).

أما الخاصية الثالثة المميزة للون فهي التشبع Saturation أو الكثافة، فكلما كان اللون أقوى وأكثر إشعاعا ونصوعا، كان ذلك دليلا على شدته أو كثافته أو تشبعه، وعند ذروة التشبع يوصف اللون بأنه كثيف (أي لا يمكن أن يكون أكثر من هذا)، وأي إضافة بعد ذلك لتعميق نغمته (الأبيض والأسود) يترتب عليها فقدانه لكثافته من خلال هذا النصوع المضاف. تسمى الهويات الكثيفة من الألوان بالألوان الكروماتية Chromatie. ويتكون المدى اللاكروماتي Achromatic للألوان من هويات اختزلت أو أنقصت كثافتها من خلال إضافة الأبيض لها، ومن ثم تكوين صبغات أخف، كما في حالة اللون الكريمي أو اللون القرنفلي (الأحمر الوردي)، أو من خلال إضافة الأسود فتنتج الظلال أو ألوان الأرض كلون الخردل أو الأخضر الطحلبي... إلخ، أو من خلال إضافة الأبيض والأسود معا، مما يخلق هويات محايدة أي تشوبها الرماديات، كما في حالة لون طحين الشوفان أو الفحم النباتي، وسيبدو اللون اللاكروماتي أكثر كثافة إذا أحاطت به هويات محايدة، أو جاورته ألوان مكملة له[١٣].

وهناك تفاصيل كثيرة ومعلومات كثيرة متراكمة حول موضوع الألوان من الناحية الفيزيقية والإدراكية والرمزية يصعب أن نحيط بها هنا، لكننا ينبغي أن نشير هنا أيضا إلى ذلك التقسيم الشائع للألوان إلى ألوان ساخنة، (أو دافئة) وألوان باردة لأهميته في تفضيل الألوان. فهذا التقسيم يضع الألوان القريبة من نهاية الأحمر (في ألوان الطيف) في نطاق الألوان الدافئة أو الساخنة، ويضع التي تجاور الأزرق في نطاق الألوان الباردة «وفي ظروف معينة قد تعطي الألوان الدافئة إحساسا بأنها أقرب إلى من

ينظر إليها من الألوان الباردة، وقد استغل بعض الفنانين هذا الانطباع لتأكيد البعد الفضائي في لوحاتهم، فبرسم أشكال في المقدمة بألوان أكثر دفئا نسبيا وأشكال في الخلفية بألوان أبرد نسبيا، يستطيع الفنان أن يعطي ذلك الإحساس الخاص بالفضاء»(١٤).

إن ذلك الميل البصري الخاص بالألوان الدافئة والذي يجعلها تتقدم (فتخطف عين المشاهد) قبل الألوان الباردة هو أمر قد استفاد به واستغله المصورون الأوروبيون خاصة كأسلوب من أساليب الإيحاء بالعمق الفراغي.

والتغيرات في الحرارة والكثافة الخاصة بالألوان يمكن أن نلاحظها في التأثيرات المناخية أو الجوية (الطقسية) في الطبيعة ،، حيث تصبح الألوان الخاصة بالأشياء البعيدة أكثر برودة، وأكثر رمادية، وأكثر زرقة، بينما ألوان الأسطح الأمامية تبدو أكثر قوة وكثافة، وعادة أكثر دفئا من حيث ألوانها.

لقد مكنت هذه التغيرات الظاهرة أو السطحية Apparent في هوية اللون - وكما تحدث عبر مناطق خاصة بألوان مختلفة عبر اللوحة - الفنانين في فترات عدة من الإيحاء بأنهم استغلوا تشكيلة واسعة من الهويات اللونية، بينما يكونون في واقع الأمر، قد استخدموا عددا قليلا فقط منها، وعلى الرغم من أن العديد من الفنانين في الماضي قد استخدموا العديد من مبادئ السلوك البصري على نحو حدسي، فإن نتائج البحوث التي نشرها تشيفرول وغيره قد أثارت أو نبهت المصورين من المدرسة الانطباعية الجديدة، وفناني ما بعد الانطباعيين، ثم بعد ذلك «الأورفيِّون»، وأتباع فنون الخداع البصري، فامتدوا على نحو منتظم بالإمكانات التعبيرية لهذه المبادئ من أجل أن يخلقوا الإيهام بالكتلة والفراغ، وتكوين اهتزازات بصرية خاصة بالضوء والحركة.

لقد بين «بول سيزان» مثلا أن تغيرات بسيطة مرهفة أو حساسة في سطح أحد الأشكال وفي علاقته المكانية بالأشكال الأخرى، يمكن أن يُعبَّر عنها من خلال الأوجه المختلفة للون، الذي يعالج من خلال درجات مختلفة/متباينة من النغمة والكثافة والحرارة، وكذلك من خلال إدخال الشدات أو التوكيدات اللونية المكملة المناسبة.

وعلى الرغم من أن الرموز اللونية الثقافية والدينية المعقدة (المركبة) قد يفهمها عدد قليل فقط من الناس، فإن الاستجابة الانفعالية للون معين

وتركيباته قد يبدو أنها الأمر الأكثر عالمية أو عمومية. إن التوافقات والتنافرات البصرية يبدو أنها تؤثر في كل فرد بالطريقة نفسها، ولكن بدرجات متفاوتة، وهكذا فإن الصورة Image التي تتكرر في تخطيطات لونية مختلفة، تكون معبرة عن حالات مزاجية (انفعالية) مختلفة عند كل تغير يحدث لها أو فيها.

ما ذكرناه سابقا قطرة من محيط مما يمكن أن يقال حول اللون في الحياة، أو اللون في الفنون، فاللون موجود في كل شيء في الحياة تقريبا. في إشارات المرور، والديكور الداخلي للمنازل، وألوان المباني، والمؤسسات، والملابس، والشعارات السياسية، وأعلام الدول. والترابطات أوالتداعيات الرمزية والنفسية الخاصة باللون مهمة جدا أيضا، ويصعب تصنيف الألوان في المناظر الطبيعية شديدة التنوع والتغير، وهناك فروق ثقافية كثيرة في إدراك الألوان تشير إليها دراسات كثيرة منها مثلا ما ذكره ليتون R. Layton حول ألوان قوس قزح، أو ألوان الطيف، والتي يعتقد بشكل عام أنها مكونة من سبعة ألوان، فهناك بعض القبائل في غينيا الجديدة يعترف أفرادها بأربعة ألوان فقط هي الأبيض، والأسود، والأحمر، والأصفر، ويستخدمونها في تزيين البيوت التي يقيمون فيها شعائرهم الدينية، ونتيجة لذلك فإنهم يعتبرون الأزرق مثلا أحد تنويعات الأسود، ولذلك قد يستخدمون اللونين (الأسود والأزرق) في تلوين موضوع واحد، بحيث إن قطعة القماش، التي ينبغي أن تكون سوداء، يكون نصفها أسود ونصفها الآخر أزرق، مع وجود حد فاصل غير منتظم بينهما، وينكر الذين يرسمون هذا التصميم أو يدركونه وجود أي فاصل غير هارموني بين اللونين مؤكدين أنهما لون واحد بدرجات متنوعة(١٥).

٦- التنظيم الكلي

لا تمثل العناصر السابقة التي عرضناها والخاصة بالخط، والشكل، والحيز، أوالفضاء، واللون، وغيرها كل العناصر الخاصة باللوحة، أو العمل الفني في فن التصوير، فهناك أيضا الملمس والتكوين، والأسلوب والحركة وعناصر أخري عدة، ويُنَظَّم ذلك كله من خلاله النمط Pattern أو التصميم الكلي، والذي هو الوسيلة الأساسية للوصول إلى التأليف، أو التركيب



الأوركسترالي بين العناصر داخل العمل. فالنمط يمتلك الشكل ويجسد تناقضاته داخل ذلك التماثل البالغ الخاص به، والمتعلق بالقيمة أو اللون. ويحدث ذلك أيضا باعتباره ـ هذا النمط ـ يتعارض أو يتناقض مع أنماط أخرى ولا يمكن أن يوجد نمط بمفرده، فالأنماط يقابل بعضها بعضا: الأبيض في مقابل الأسود، والأحمر في مقابل الأخضر... إلخ.

ويتحرك النمط في اتجاهات خاصة محدثا حركات، واضحة ظاهرة، أو ضمنية مستترة. إنه ينشط باعتباره سلسلة من الأسطح التي تتقدم متحركة ومحدثة تناقضات مكانية، وإدراكية. ومن الجوانب المهمة في النمط ما يسمى بالإيقاع، فهذا التكرار المنتظم للشكل ولاتجاهات الخط واللون وللمواضع المكانية والقيمة والملمس... إلخ، يساعد على تنظيم العمل وتقدمه باعتباره كلا، وذلك يساهم في تقديم حالة من التنظيم الخاص لنقاط الاهتمام الكبرى في اللوحة في مقابل نقاط الاهتمام الأقل أهمية. ثم تصبح الذروة الرئيسية للوحة بمنزلة التتويج للعناصر المؤلفة للنمط ولغيره من الأنماط المشاركة في العمل[١٦].

من خلال التعرف على التماثلات والاختلافات في العمل الفني، والتقييم لها، سواء بالنسبة للأشكال، أو الألوان، أو التكوينات، أو الملامس، أو الرمزيات أو غيرها، يمكننا أن نقترب أكثر من عالم الفنان وأن نتذوقه. لقد اهتم الانطباعيون بعرض التناقضات الداخلية داخل اللون. واهتم سيزان بالطبيعة الهندسية أو المحتوى المجرد للأشكال الطبيعية، ومن ثم مهد الطريق لظهور التكعيبية. واهتم فان جوخ بالمحتوى السيكولوجي للون وأيضا ـ إلى حد ما ـ بهندسية الشكل والنمط، وأكد التكعيبيون على الاستقلال الخاص للحركة والاتجاه عن أي موضوع أو رؤية خاصة ترتبط بالطبيعة، مما أبرز ما سمي بهندسية التحول Geometry of Transformation وهي الهندسة الأكثر دقة في رأيهم[١٧].

وهكذا، فإن الطبيعة والفن والمجتمع هي من الأمور شديدة التركيب، ونحن نحتاج إلى كل معرفة مناسبة لعرض هذه التركيبات والتناقضات وتقييمها بشكل مناسب، وفي الفن تسمى التعميمات الخاصة بالتماثل بين المكونات بالثيمات Themes أو الموضوعات الرئيسية، أما التعارضات أو التناقضات فتسمي التباينات Variations وهذه التباينات هي ما يعمل على تقدم «الثيمة الرئيسية» Major Theme وتحريكها بدرجات متفاوتة فتتولد منها ثيمات

صغرى Minor Themes، وهذه بدورها تشتمل على تبايناتها الخاصة، وتظل ثيمات بعينها (صغرى أو كبرى) قادرة على تكوين ما يسمى بالثيمات المتقابلة Counter Themes التي تقوم بأدوار أساسية في عمليات التوتر داخل العمل الفني. وهذه البنية الدينامية الخاصة بالثيمات الكبرى، والصغرى والمتقابلة هي التي تقدم القاعدة الأساسية للانبثاق العضوي للعمل الفني(١٨).

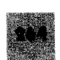
على كل حال، فقد كانت هذه مقدمة ضرورية ندخل من خلالها إلى تلك الدراسات السيكولوجية، التي قامت بمحاولة استكشاف عمليات التفضيل الفني لدى عديد من الأفراد والثقافات لفن التصوير، وما يتعلق بهذا الفن من أشكال هندسية بسيطة، أو مركبة، من ألوان بسيطة، أو مركبة، ومن أعمال فنية بسيطة أو مركبة أيضا. ونبدأ أولا في الحديث عن «حركات العينين والإدراك التشكيلي».

حركات العينين والإدراك التشكيلي

اهتم بعض الباحثين بتسجيل حركات العينين كأسلوب من أساليب دراسة الدور، الذي تلعبه هاتان العينان في تحليل التكوينات البصرية وتفسيرها، ويطلق على حركة العين أيضا اسم الحركة الخاطفة Saccadic Movement، وقد أطلق على هذه الحركة هذا الاسم العالم الفرنسي إميل جافال E. Javal العام ١٨٧٨، عندما لاحظ أن أطفال المدارس في أثناء قراءتهم لنص مكتوب يقومون بذلك من خلال تحريك العينين، وفيما يشبه القفزات الصغيرة السريعة (Par Saccades)، ثم يتوقفون برهة، ثم يقفزون بأعينهم إلى جزء آخر من النص، ثم يتوقفون برهة، ثم يقفزون وهكذا(١٩).

ويعتقد بعض الباحثين أننا نرى الأعمال الفنية البصرية، خاصة التشكيلية منها، بالطريقة نفسها، فانتباهنا ينجذب نحو جانب ما مثير للاهتمام في أحد أطراف العمل الفني، ثم تتحرك أعيننا بعيدا عنه، ثم تتوقف برهة، ثم تتحرك، وهكذا.

خلال عملية التثبيت للعينين على جانب معين من العمل الفني، يحدث نوع من التفهم (أو الإدراك العام) له، وتستغرق عملية التثبيت للعينين هذه - على جانب من العمل الفني - حوالى ٣٠٠ ملي ثانية (الزمن الذي تستغرقه عملية الطرف بالعين هو ٢٠ ملي ثانيـــة)، لكن هذا المدى من الممكن أن يتنوع بين

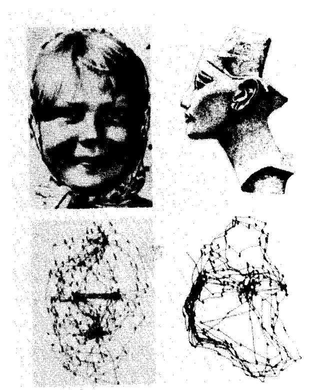


الأفراد، بل ولدى الفرد الواحد، إلى حد كبير. وتميل التثبيتات التي تتم بالعينين في أثناء القراءة إلى أن تكون أقصر، مع وجود فروق فردية كبيرة بين الأفراد، تتدخل فيها عوامل كثيرة، من بينها، مثلا القدرات الخاصة بالقارئ، وينظر إلى ما يحدث خلال إدراكنا للوحة تشكيلية مثلا على أنه يتم على نحو مماثل، فنحن نثبت أعيننا على جانب معين من اللوحة لفترة قصيرة، ثم نتحرك، ثم نتوقف برهة أخرى إلى جانب آخر، ثم نتحرك إلى ملمح ثالث من اللوحة، وهكذا وقد نعود أيضا إلى مواضع سبق أن أدركناها، ثم قد نحيط بكل هذه الجوانب أو الخصائص المميزة للوحة معا، محاولين الوصول إلى ما يربط بينها أو النمط العام الذي يضمها، وهذا النشاط الخاص بالإحاطة البصرية بالعمل الفني والتثبيت للعينين على جوانب منه، والتراوح ما بين السكون والحركة خلال فعل الإدراك الفني ليس نشاطا عشوائيا أو اعتباطيا،إنه يتم من خلال خطة معينة للإدراك قد تكون متبلورة لدى الأفراد الأكثر خبرة بالفن، وتكون غائمة أو مختلطة لدى الأقل خبرة[٢٠].

وقد ميز مولنر F. Molner بين دورين مميزين لحركات العينين، فقال إن هذه الحركات تكون: إما موجهة نحو البحث عن المعرفة، وإما تكون موجهة نحو البحث عن المتعة (لاحظ التشابه العام بينه وبين الأفكار الخاصة بالقديس أوغسطين، والتي سنعرضها لاحقا في الفصل الخاص بفنون الأداء). وإن سلوك الاستكشاف البصري الموجه نحو البحث عن المعلومات، يكون أقصر وأكثر تمهلا من الاستكشاف البصري الموجه نحو البحث عن المتعة أو السرور. وقد كان هذا التمييز مهما في تحديد الخصائص المكانية (المرتبطة أكثر بالثبات أو السكون) والخصائص الزمانية (المرتبطة أكثر بالحركة) المتعلقة بحركات العينين هذه. وعلى سبيل المثال استطاع مولنر أن يميز بين التكوينات الفنية «الجيدة» والتكوينات الفنية الرديئة ـ كما قال ـ من خلال تسجيله لعمليات التركيز المكاني Spatial Density الخاصة بعمليات التثبيت للعينين، وكما تتوزع عبر لوحة فنية معينة في أثناء محاولة الإحاطة الإدراكية بها.

وقد حسب مولنر عدد الانتقالات أو التكرارات في المتواليات، أو سلسلة الحركات الخاصة بتثبيت العين، من منطقة في اللوحة، إلى منطقة أخرى قبل أن يصل المشاهد إلى حالة من الإدراك أو التوازن الإدراكي المناسب لها. هذا

التوازن هو الحالة النهائية، أو الغاية من هذه العملية المفعمة بالطاقة، التي تقوم بها عمليات التثبيت للعينين، في محاولة منها لالتقاط الدلالة الجمالية للوحة فنية ما، ووفقا لما ذكره مولنر فإن الرؤية المتعلقة بالتكوينات الجيدة تصل إلى حالة التوازن الخاصة بها، بعد عدد أكبر من الانتقالات، مقارنة برؤية التكوينات السيئة التي تحتاج إلى عدد أقل من هذه الانتقالات(٢١).



الشكل (٤) ويوضح حركات العين والتثبيتات التي تقوم بها العينان على الشكل الخاص بصورة طفلة صغيرة، وكذلك الوجه الجانبي (البروفيل) للملكة نفرتيتي، وقد صُورت حركات العينين في الحالتين، ثم رُسمت مواضع التثبيت التي قامت بها العينان بالنسبة لكل شكل (نقلا عن Salso 1994,137).

والدلالة المهمة لهذه النتائج كما يشير بعض الباحثين، أمثال نودين وزملائه، هي أن الخصائص الجمالية للتكوينات البصرية هي ما يُبحَث عنه أولا، أي في مرحلة مبكرة من عملية الإحاطة البصرية بالتكوينات الفنية. ويفترض أن هذا يحدث من أجل إشباع الأهداف الخاصة بعملية الاستكشاف المتنوع Diversive exploration (وفقا لمصطلحات برلين). أما عملية الإحاطة التالية للإحاطة السابقة، فهي تحدث من أجل إشباع حب الاستطلاع أو

الفضول المعرفي، أي الهدف الخاص بالاستكشاف النوعي (وفقا لمصطلحات برلين أيضا)[٢٢].

إن ما سبق يعني أن الهدف الجمالي يسبق الهدف المعرفي، في أثناء عمليات إدراكنا للأعمال الفنية البصرية، خاصة فيما يتعلق بالفنون التشكيلية، ومع ذلك فإن أحدهما لا يستبعد الآخر، بل قد يؤدي إليه ويتفاعل معه في تعميق الخبرة الجمالية بدرجات عدة.

كان جورج ستراتون G. M. Stratton أول من قام بفحص حركة العينين الفعلية وهي تنظر إلى أشكال معينة كالدائرة أو المستطيل (وبما تتفق نسبه مع فكرة القطاع الذهبي التي عرضنا لها في الفصل الخامس من هذا الكتاب)، وقد وجد أن الخط الملتوي، أو الأفعواني، المماثل للخطوط الموجودة في أعمال المصور الإنجليزي «هوجارث» هو الخط الأكثر جمالا، لأنه يجمع بين الحدود القصوى للتنوع والوحدة[٢٣].

ومع ذلك، فإن المسار العام لحركة العين فوق خط معين يتسم بالرشاقة (أو تكوين يتسم بالجمال) لا يكون هو ذاته متسما بالرشاقة، فلم تؤيد نتائج ستراتون القول بأن المتعة الجمالية تنبع من السهولة أو الرشاقة الخاصة بحركة العينين على مثير جميل، فالأثر الجمالي النهائي ليس محصلة لحركة العينين فقط بل لعوامل وعمليات أخرى عدة بعضها معرفي، وبعضها انفعالي، وبعضها مرتبط بالخبرة وبعضها مرتبط بعوامل أخرى عدة.

وقد أشار بعض العلماء أمثال توماس بوزويل G. T. Buswell وألفريد ياربو A. Yarbus إلى أن تثبيتات العين تستمر فترة أطول عند المناطق المركزية من اللوحات، لكن «ياربو»، بشكل خاص، أضاف إلى ذلك قوله إن العامل الحاسم في اتجاه الحركة هو كمية المعلومات الموجودة في عنصر أو جانب معين من اللوحة[٢٤].

إنك إذا ذهبت إلى قاعة فنية (جاليري) مثلا، ونظرت إلى العلاقات بين شكلين (لشخصين أو خطين... إلخ). في لوحة ما، فإن مسار حركة عينيك سيتجه من أحد الشكلين إلى الآخر، ثم يعود إلى الشكل الأول، ثم الآخر وهكذا. لكنك لو كنت تبحث عن الأسلوب الفني فإن حركة عينيك ستتجه نحو التكوين الخاص باللوحة، ونحو المواد المستخدمة، ونحو المهارة في استخدام الوسائط (كألوان الزيت أو الألوان المائية أو الأكريلك... إلخ). وأيضا نحو الابتكار أو التجديد الذي قدمه الفنان في المنهج أو الأسلوب.

أما إذا كنت مهتما بالسرد الموجود في اللوحة، أو القصة التي تخبرنا هذه اللوحة بها (إذا كانت لوحة تشخيصية أو تمثيلية مثلا)، فإن عينيك ستتجول عبر المشهد البصري الذي يوجد أمامك وتبحث عن الأجزاء البصرية التي - عندما تجمع معا - تكون قصة ذات معنى.

تختلف أهداف المتلقي من الرؤية (وأيضا السماع)، كما أن بنية العمل الفني تؤثر في نمط حركة العينين، فوجود خطوط أفقية، أو رأسية بارزة في تكوين فني، أو غير فني يؤدي إلى جذب العينين نحوه أولا، كما أن الشكل يجتذب العينين قبل الأرضية، والألوان الساخنة (الأحمر مثلا) تجتذب العينين قبل الألوان الباردة (الأزرق مثلا)، كما تلعب الحالة المعرفية والدافعية الخاصة بالفرد دورها المهم أيضا.

وتلعب الخبرة كما قلنا دورها المهم هنا، وقد تبين من بعض الدراسات أن الفنانين يقومون بعمليات تثبيت أطول للعينين على الأعمال الفنية حتى لو كانت مألوفة لهم، مقارنة بغير الفنانين، وتبين أيضا أن الأفراد ذوي الخبرة بالفن يركزون أكثر خلال عمليات التثبيت والحركة للعينين هذه على العلاقات بين عناصر العمل الفني، أما الأقل خبرة فيركزون على عناصر العمل المنفردة أكثر من تركيزهم على العلاقات. وتلعب توقعات المتلقي للعمل الفني ومقاصده من المشاهدة دورا مهما في هذا الشأن أيضا[٢٥]. كما تلعب المعلومات المتوافرة في المثير البصري الذي ننظر إليه دورا أساسيا أيضا.

تتسم حركات العينين بالتركيز حتى بين الأطفال الرضع، فالدراسات التي أجريت على أطفال أعمارهم شهر واحد بعد الولادة، وجدت أنهم يركزون أبصارهم بشكل خاص (لفترة أطول) على الملامح البارزة في الشكل الذي يعرض عليهم، أو يرونه معروضا عليهم، فوق أعينهم، وهم رقود في مهادهم. وهم يبدأون بالنظر إلى أطراف هذه الأشكال أو حوافها، ثم في الشهر الثاني ينظرون أكثر إلى الجوانب التي تقع في مركز هذه الأشكال، ويقومون بتحريك أعينهم بين المعالم البارزة في المركز كما لو كانوا يقارنون بينها. ومع استمرار نضج الطفل يتحرك على نحو أكثر كفاءة بعينيه بين المركز والأطراف، كما أن عمليات ودوافع عدة تبدأ في التحكم في المسار الخاص بحركات عينيه هذه. وعندما يصبح الطفل راشدا، يكون انتباهه، كما تعبر عنه حركات عينيه،



متأثرا بعوامل عدة مثل: مقاصده، أو أهدافه، واهتماماته، وانفعالاته. خبراته السابقة وتفضيلاته، والسياق الذي يوجد فيه، وغير ذلك من العوامل المؤثرة.

تحدث حركات العينين هذه عندما نقرأ، وعندما ندخل «سوبر ماركت»، وعندما نعبر أحد الشوارع، أو ننظر إلى مجموعة من الناس، أو نقوم بمشاهدة لوحة فنية، أو نتابع مباراة رياضية في التلفزيون، أو غير ذلك من النشاطات التي نحاول من خلالها القيام بعمليات استكشاف جمالية أو عمليات استكشاف معرفية، أو نقوم بهذين النوعين من العمليات معا، وهو ما يحدث فعلا خلال عمليات الإدراك للفن والتفضيل الجمالي لبعض أعماله.

وتحدث هذه الحركات، كذلك من خلال التوجيه الخاص الذي تقوم به مناطق معينة في المخ لها - أي لهذه الحركات - وفي ضوء المهمة أو الموضوع الذي نحاول إدراكه فنيا.

وقامت الدراسات السيكولوجية التي اهتمت بالتفضيل الجمالي للفنون التشكيلية بالتركيز بشكل خاص على فنون الرسم والتصوير، وما يرتبط بها من تفضيل للألوان وللأشكال البسيطة (الهندسية خاصة) للأشكال المركبة (اللوحات)، وحول هذه الموضوعات وما يرتبط بها من متغيرات سيكولوجية يركز الجزء المتبقي من هذا الفصل.

تفضيل الألوان

بالإضافة إلى كون اللون خاصية أساسية من خصائص الأشياء، فإنه يمثل أيضا جانبا رمزيا شديد الأهمية في الثقافات الإنسانية عموما.

كان للون - مثلا - حضوره القوي في رؤية الإنسان القديم للعالم، فقد صنف الصينيون القدماء الاتجاهات «شمال - جنوب - شرق - غرب» في ضوء ألوان مختلفة، فنظر سكان «التبت» القدامى إلى الشمال على أنه أصفر، وإلى الجنوب على أنه أزرق، وإلى الشرق على أنه أبيض، وإلى الغرب على أنه أحمر.

وقام الإغريق بالربط بين الألوان، والعناصر الأربعة الأصلية للحياة في رؤيتهم للعالم «الماء، الهواء، النار، التراب». وفي ضوئها تحدث «أبو قراط» عن خصائص أربع لهذه العناصر هي: الحار والبارد والرطب والجاف. وتحدث أيضا عن أخلاط أو سوائل أربع موجودة في الجسم هي: الدم والبلغم والمادة الصفراء والمادة السوداء. ثم جاء جالينوس وأكد أن تفوق

أحد السوائل على غيره ينجم عنه مزاج خاص متميز: فالدموي يتسم بالتفاؤل والضحالة الانفعالية، أما البلغمي فهو متبلد الحس بطيء الاستثارة رغم اتصافه بالعناد، والصفراوي، أو الغضبي، شخص سريع الاندفاع والغضب ميال إلى السيطرة على الآخرين، أما صاحب المزاج السوداوي أو الكئيب، فهو متجه في أفكاره وانفعالاته إلى الداخل، وهو يحبذ التأمل لا يميل إلى الصحبة أو الوجود مع الآخرين[٣٦].

وقد استمرت هذه التصنيفات - بعديد من أفكارها الأساسية - لدى العديد من علماء النفس المعاصرين المهتمين بأنماط الجسم أو أنماط السلوك من أمثال يونج وكرتشمر وشلدون وأيزنك وكاتل ،وغيرهم. وامتدت أيضا إلى تلك التصنيفات الخاصة بالشخصيات الفنية والجمالية والتي اهتم بها بعض الباحثين.

هناك دلالات رمزية مختلفة للألوان في الديانات المختلفة لا يسمح المقام بذكرها هنا. كل ما نريد أن نؤكد عليه هنا هو أن العقل الإنساني يميل إلى تفسير اللون في ضوء علاقته بالألوان الأخرى المحيطة به والمتفاعلة معه، وليست هناك - دائما - خاصية رمزية واحدة ملازمة لكل لون، لا تتغير بتغير مواقعه، وعلاقاته، وكثافته، وحضوره، أو غيابه.

يقول المنظرون المهتمون بالألوان إن المخ البشري يفسر الألوان باعتبارها تشتمل على سبعة ظلال Shades أو سبع هويات Hues رئيسية هي: الأحمر، والأصفر، الأخضر، الأزرق، الأبيض، الأسود، والبنفسجي. ويعتقد علماء النفس أن الألوان تؤثر في الإنسان بشكل مباشر، وعند مستوى ربما كان يقع أدنى أسفل مستوى التفكير المنطقي المباشر، عند مستوى يسميه البعض ما قبل الشعور Sub- consciousness، وهو مستوى يقع ما بين الشعور واللاشعور أو الوعي واللاوعي أو التفكير الحاضر والتفكير الغائب. وفي هذه المنزلة بين المنزلتين، كما يقول بعض العلماء، يحدث تلقينا الخاص للألوان. وتحدث أيضا بدايات الخيال والإبداع. نحن نحتاج إلى التفسير العقلي بالضرورة، كي نتعرف على الشكل. والتفسير في بعض جوانبه منطقي ومحدود ومحدد وقاصر أيضا، بينما نستجيب للون بشكل تلقائي، عفوي، حر، نتجاوب معه أو لا نتجاوب، هنا يكون الحضور الخاص لهذا المستوى الخاص من الوعي - أي ما قبل الوعي - أمرا ضروريا، ويمكننا أن نستحضر هذا



المستوى الخاص من الفهم والتفهم والاستجابة والتفكير والخيال من خلال التدريب، ومن خلال حرية التفكير، ومن خلال الاقتراب أكثر من عوالم الفنون، ومن رمزيات الفنون، ومن خلال ترك الفرصة لكل الاحتمالات، ولكل الصور، أن تتحرك بداخلنا ونتحرك بداخلها، من خلال عدم قهر التفكير أو الخيال، من خلال قوالب صارمة حرفية ضيقة وجامدة، ومن خلال التفكير من خلال البدائل، من خلال الصور، ومن خلال اللعب، ومن خلال مزاج يتلاعب بالأشياء والصور والموضوعات، يحركها، ويتحرك بداخلها، بأقصى حرية ممكنة. نحن لا نتعرف على الألوان، كما يقول بعض العلماء، بل نحن - أكثر - نشعر بها، نشعر بها كما قال المحلل النفسي «شاختل» باعتبارها هادئة أو مثيرة، متناغمة أو متنافرة، مبهجة أو حزينة، دافئة أو باردة، مثيرة للاضطراب أو باعثة على السكينة، مؤدية إلى التركيز أو مسببة للتشتت.

لا تؤثر الألوان في حالاتنا المزاجية الخاصة أو حالاتنا العقلية الخاصة فقط، بل تؤثر أيضا في حالاتنا الجسمية الخاصة. وقد درس عالم النفس الأمريكي روبرت جيرارد في رسالته للدكتوراه تأثيرات الألوان في فسيولوجيا الجسم الإنساني، ووجد أن ضغط الدم ومعدل التنفس وسرعة رمش العين، وأنماط الموجات الكهربية للمخ وما يماثلها من الاستجابات تتزايد عبر الزمن، مع تزايد تعرضها للون الأحمر، وتتناقص عبر الزمن مع تزايد تعرضها للون الأزرق. وقد يقول قائل هنا: هذا معروف من زمن بعيد من دراسات علماء آخرين وفنانين سابقين للألوان الساخنة «ومنها الأحمر» والألوان الباردة «ومنها الأزرق»، لكن الجديد هنا - كما يمكن أن نرد - هو الإثبات العلمي الدقيق والمضبوط لتلك الحقائق التي عرفها الفنانون منذ زمن طويل، باعتبارها ظواهر انطباعية احتمالية ذاتية. بل لقد استخدم الإنسان هذه المعرفة بالخصائص السيكولوجية للألوان منذ زمن بعيد جدا في علاج بعض الاضطرابات النفسية، من خلال جعل الفرد يجلس - أو يستحم مثلا - في ظل الضوء الخاص بألوان معينة من أجل تغيير حالته المزاجية إلى الأفضل[٢٧].

ترتبط الألوان بالأصوات، وترتبط بالأطعمة والمذاقات، وترتبط بالروائح والملامس، وقد انتبه شعراء أمثال بودلير إلى هذه الخصائص، واهتم علماء ونقاد بهذه الظواهر وتحدثوا عن الأصوات التي تستثير الصور، والصور التي تستجلب الروائح، وقد أشار إلى ذلك بودلير حين كتب يعلق على معرض

الرسم الذي أقيم في باريس تحت عنوان صالون «١٨٦٤» قائلا: «لكن حشدا من النغمات البرتقالية والوردية الخافتة كان يتتابع على نحو مباشر أمام الظلال الإيقاعية الزرقاء الكبيرة، وكان في تتابعه هذا، يماثل الصدى الواهن البعيد للضوء. لقد كانت سيمفونية الأمس العظيمة موجودة في ذلك التتابع الخاص للألحان، تشكيلة متوالدة لا نهائية، فيها تتابعت الترنيمات باسم اللون. وهنا بشكل خاص، تكون الموسيقى قابلة لأن ترى باعتبارها تدفقا من الصور الملونة»(٢٨)، وتكون اللوحات كذلك إيقاعات موسيقية لا تنتهي، وتكون اللغة حشدا من الملامس، والأصوات، والصور، والأطعمة، والروائح. هنا توجد «وحدة الحواس» كمدخل لوحدة الفنون وكفاتحة لفيضان الخيال.

مرة أخرى نشير إلى أن اللون الواحد قد تكون له أكثر من دلالة، وقد تكون له دلالات رمزية متعارضة ومتناقضة «دلالة الموت، ودلالة الحياة في الوقت نفسه»، فطاقات اللون هائلة غير محدودة، ورمزية الألوان عموما فيها هذه الإشارة الخاصة للتعدد والتنوع والتجلي والخفاء في الوقت نفسه. هناك مثلا ألوان تؤكد الضوء أو النور الموجود في اللوحة، ألوان كالبرتقالي، والأحمر، والأصفر مثلا، وهي ألوان نشطة، قوية، ساخنة، دافئة، متقدمة. وهناك أيضا ألوان تمتص الضوء: كالأزرق والبنفسجي، وهي ألوان باردة، سلبية، متراجعة، بينما يعمل اللون الأخضر عملا مزدوجا، فهو لون بارد ودافئ في الوقت نفسه، يرمز إلى الحياة وإلى احتمالات نهايات الحياة في الوقت نفسه، يمتص الضوء ويؤكده في الوقت نفسه. وبدرجات متنوعة يقوم الأبيض والأسود بهذه الوظائف المزدوجة، فهما يمثلان الإيجابي والسلبي، الحياة والموت في الوقت نفسه. وعندما تستخدم الألوان المضيئة والمعتمة في الوقت نفسه على نحو متعارض، فقد يرمز هذا إلى التجسد أو الحقائق الكلية التي تبرز فجأة أو تحضر على نحو مهيمن: الحياة والموت، الخير، والشر، البداية والنهاية...إلخ.

لخص العالم «جريفيس» نتائج دراسات عدة أجريت على آلاف الأشخاص، واتضح منها أن الألوان الساخنة «الأصفر البرتقالي، الأحمر» هي ألوان إيجابية، عدوانية، مثيرة تبعث على عدم الاستقرار بالمقارنة مع الألوان الباردة كالأزرق والأخضر والبنفسجي: فهي سالبة، منعزلة، متحفظة، مسكنة وهادئة، وأن نمط تفضيل الناس للألوان عموما هو على النحو التالي: الأحمر، الأزرق، البنفسجي،

الأخضر، البرتقالي، الأصفر(٢٩) وأن الألوان النقية تُفضَّل على الظلال والدرجات اللونية الخفيفة، وذلك في النطاقات أو المساحات الصغيرة، أما في المساحات الكبيرة فتُفضَّل الظلال والألوان الخفيفة على الألوان النقية.

كذلك أظهرت دراسات أخرى أن الإناث يفضلن الألوان الخفيفة، وأنهن أكثر حساسية للألوان مقارنة بالذكور، هؤلاء الذين يفضلون الألوان الأكثر كثافة، وأيضا أن تفضيلات الإناث تعتمد على اللون أكثر من الشكل، بينما تعتمد تفضيلات الذكور على الشكل أكثر من اللون.

كان بول كلي يقول: «أنا مصور، أنا واللون شيء واحد» ونضيف إن المشكلة هنا تكمن في كلمة «أنا» فهذه «الأنا» ليست شيئا واحدا، ولا مكونا واحدا، لا بالنسبة لـ «بول كلي» نفسه ولا بالنسبة لغيره، سواء أكان هذا الغير من الفنانين أو من غير الفنانين، وهنا تكمن كذلك - دون شك - الاحتمالات الرمزية اللانهائية والإبداعية للون في الفن وفي الحياة بشكل عام، ونضيف أيضا مع سيزان «التلوين - هو أن يكون على الرسام تسجيل إحساساته باللون، وكل ما عدا ذلك، أي كل قيم الفضاء والمنظور، يمكن أن يضحي به، يضحي به في سبيل نظام إحساساته باللون، فحين يملك اللون ثراءه، يملك الشكل تمامه»، ونقول أيضا مع جوجان «في الرسم «كما في الموسيقى، يجب على المرء أن يطلب الإيحاء أكثر من الوصف»(٣٠).

اللون هو أحد الثوابت في الطبيعة، وأحد المعايير التي نحكم من خلالها على الأشياء، إنه أحد محددات التمييز بين الأعمال الفنية البصرية خاصة، وهو خاصية أساسية في الحياة بشكل عام، إن الصياد قد لا يحتاج إلى الكلام إذا أراد أن يشير إلى وجود دم طازج في الجليد. واللون طاقة مرئية، الطاقة في الطبيعة، قد تكون تدميرية، طاقة البراكين مثلا، أما في الفن فإن هذه الطاقة المرتبطة بالألوان غالبا ما تُوجَّه من أجل تحقيق المتعة أو السرور.

لم يكن من قبيل المصادفة أن ماتيس عندما رسم بعض لوحاته في العام ١٩٠٥، مستعينا بهذه الألوان شديدة السخونة والحيوية، أنه كان يرسم في ظل عالم يتوق أشد التوق إلى مثل هذه التنبيهات البصرية، عالم جديد عبّر عنه جيمس في روايته «السفراء» The Ambassadors **عش حياتك بقدر ما تستطيع... من الخطأ ألا تفعل ذلك»**(٣١).

جاء تكثيف الطاقات اللونية في الفن، وكذلك التزايد الواضح في الاهتمام بالحركة، مواكبا لتزايد حضور الطاقة في كثير من جوانب الحياة، ومن يشاهد بعض الأفلام الحديثة الآن يجد هذا الاهتمام الشديد بكل تفاصيل العمل الخاصة بالإضاءة والديكور والحركة والصوت، وكل ما من شأنه الحشد لعناصر الطاقة، والحياة، والتدفق، والسرعة، وكلها عناصر أساسية في الحياة العصرية.

بالطبع كانت هناك اهتمامات هائلة باللون في الفن التشكيلي قبل بداية القرن العشرين، ومن خلال أعمال فنانين أمثال جوجان وفان جوخ وغيرهما من الفنانين السابقين عليهما أو اللاحقين لهما. لكن الاهتمام باللون، كعنصر، ينبغي أن يوجد في كل جوانب الحياة، وكطاقة ينبغي أن يستمتع بها كل فرد، يبدو أنه قد جاء مواكبا - ولاحقا أيضا - لما قام به أديسون بالنسبة للكهرباء، ومصابيحها واستخداماتها، وما قام به ديملر بالنسبة لمحرك البنزين والسيارات وكذلك الجهود الكبيرة، التي قام بها العلماء في كثير من المجالات لتوظيف الطاقة وتوجيهها، من أجل مزيد من الراحة والمتعة الإنسانية.

لسنا في حاجة إلى تأكيد أن اللون عنصر أساسي في الحياة، في عمليات التكيف والبقاء، عنصر أساسي أيضا في العديد من الفنون، ومنها على سبيل المثال لا الحصر: التصوير الزيتي والفوتوغرافي، السينما، المسرح، الديكور، الأزياء.. وغيرها، كما أن العديد من الفنون غير البصرية كالشعر مثلا يحضر اللون فيها كمفردة وكمكون أساسي لبناء الصورة، مما يجعله يشكل عنصرا أساسيا في التأثير الشعري، ومن ثم في التفضيل الجمالي للشعر.

وهناك دراسات سيكولوجية عدة حول عمليات التفضيل للألوان، ويبدو أن هذه الدراسات قد وصلت في كثير من الحالات إلى نتائج متناقضة، يدل عليها معامل الارتباط المنخفض، الذي وصل إليه أيزنك حين حسب معاملات الارتباط بين التفضيلات المختلفة للألوان التي وصلت إليها هذه الدراسات، ووجد أن هذا المعامل الارتباطي هو فقط ٠,٣٠، مما قد يدل على حدوث اختلافات عدة في تفضيلات الناس للألوان، اعتمادا على العمر، والنوع، والثقافة التي ينتمي إليها الفرد وسمات شخصيته وغير ذلك من المتغيرات[٣٢].

لكن «أيزنك»، برغم ذلك، جمع البيانات المنشورة، والخاصة بتفضيلات الألوان، والتي جُمعت من أفراد بلغ عددهم ١٢١٧٥ من البيض و٨٨٨٥ من

الملونين، ومن ثقافات مختلفة عدة. وقد تبين له وجود اتفاق بين الأفراد من الثقافات المختلفة على الألوان التي يفضلونها، وحدث الشيء نفسه بالنسبة للذكور والإناث، مما جعله يقول بعدم وجود فروق ثقافية بين الجنسين في عمليات التفضيل للألوان [٣٣].

وتبين لأيزنك أيضا من هذه الدراسات التي راجعها أن اللون الأزرق هو الأكثر تفضيلا بين هؤلاء الأفراد، بينما اللون الأصفر هو الأقل تفضيلا، وأن ترتيب التفضيل للألوان هو على النحو التالي: الأزرق، الأحمر، الأخضر، البنفسجي، البرتقالي، الأصفر[٣٤]. وهي نتيجة تبدو متناقضة إلى حاد ما مع النتيجة التي توصل إليها جريفيس، والتي أشرنا إليها سابقا حيث جاء اللون الأحمر في مقدمة الألوان المفضلة.

كذلك أظهرت دراسات عدة قام بها أيزنك، وغيره من الباحثين أن الانبساطيين يفضلون اللوحات الزاهية الملونة، بينما فضل الانطوائيون اللوحات التي تقوم أكثر على عناصر الظلال، وأن تفضيلات الانبساطيين تقوم على أساس اللون، وخاصة الألوان الأولية والثانوية، بينما تقوم تفضيلات الانطوائيين على أساس الشكل، أو على أساس ألوان «الأرض» Earth Colour كالبني، والزيتوني، والأوكر Ochres البيج، والألوان الكروماتية [٣٥].

بشكل عام، تتفق هذه النتائج التي توصل إليها أيزنك مع الإطار الخاص أو بنظريته العامة حول الانطواء والانبساط، والذي يشير إلى أن الانطوائي يكون لديه تنشيط، أو تنبيه مرتفع في قشرة المخ، ومن ثم يتجنب عمليات التنبيه الزائد المرتبطة باللون الأحمر مثلا، أو البرتقالي، بينما تكون عمليات التنبيه في قشرة المخ لدى الانبساطي منخفضة، ولذلك يسعى نحو كل ما يعمل على رفع هذه الاستثارة مع المخ، ولذلك فهو يفضل الألوان البراقة واللوحات الناصعة الزاخرة بالألوان الساخنة، والحركة، وما شابه ذلك.

كذلك تتفق هذه النتائج مع ما حاول أيزنك أن يصل إليه حول وجود عامل عام أساسي للتفضيل الجمالي يوجد لدى جميع الناس بصرف النظر عن ثقافاتهم ونوعهم، وانتماءاتهم... إلخ، وهو أمر لم تؤكده دراسات عدة وجهت بدورها النقد إلى دراسات أيزنك على أساس أنها اهتمت بالتفضيل للألوان المفردة. بينما يندر أن يوجد لون في الطبيعة، أو الفن بمفرده، فهناك دائما تركيبات، وحالات مزيج من الألوان.

كذلك أشارت دراسات أخرى عدة إلى أن تفضيلات الأطفال للألوان تختلف عن تفضيلات الراشدين، وأن تفضيلات الذكور تختلف عن تفضيلات الإناث، وأن هناك فروقا عدة بين الأفراد والجماعات فيما يتعلق بالألوان المفضلة لدى كل منهم، وكلها فروق ترتبط أكثر بعمليات التفضيل الجمالي[٣٦].

على كل حال، فإن الدراسات التي أجريت على تفضيل الألوان أشارت، كذلك إلى أهمية أن نضع في اعتبارنا، خلال عمليات التفضيل هذه. تلك العلاقات الهارمونية بين الألوان، وأن هذه العلاقات تقوم غالبا على أساس النصوع Brightness (الضوء)، وكذلك على أساس التقارب أو القرب الخاص بينها في الهوية، أو الصبغة اللونية Hue (الألوان الساخنة أو الباردة مثلا)، أي مدى القرب بينها على دائرة الألوان، وأن الألوان تكون أكثر هارمونية عندما تكون مكملة، أو متتامة مع بعضها البعض، وهناك هارمونيات للتناظر، وهارمونيات للتضاد. وأن الألوان الأكثر تشبعا تكون مفضلة أكثر، وأن هوية اللون (أحمر - أخضر... إلخ) وقيمته (مدى ما يحتوي عليه من ضوء) والكروما أو التشبع الخاص به، كلها أمور توضع في الاعتبار عند التفضيل. لكن باحثين آخرين أكدوا أكثر أهمية العنصر الشخصي في تفضيل الألوان، وقد أشار «فالانتاين» مثلا، في دراساته المبكرة عن التفضيل الجمالي، إلى أن العديد من الأفراد الذين درس تفضيلاتهم للألوان قالوا بأنهم يحبون لونا معينا لأنه موجود في الطبيعة، بينما قال آخرون أنهم يحبونه لأنه يرتبط بخبرة خاصة بهم، فمثلا قالت إحدى المبحوثات إنها تكره لونا معينا لأنه لون ربطة العنق، التي كان أحد معلميها يرتديها دائما وكانت تكن له كراهية خاصة[٣٧]، وهناك عوامل أخرى ينبغي وضعها في الاعتبار مثل حجم التصميم الذي يوضع فيه اللون، فلون معين عندما يوضع في تصميم (لوحة أو قطعة موزاييك... إلخ). قد يكون جذابا، بينما لو وضع في حجم أكبر قد يفقد فاعليته.

كذلك أشار كرايتلر وكرايتلر إلى أن هناك عوامل عدة تؤثر في تفضيل الأفراد للألوان، ومنها على سبيل المثال لا الحصر: التنظيم المكاني للألوان، والتوزيع الخاص بها في العمل الفني، والأشكال التي تتجسد من خلالها هذه الألوان أو تجسدها، وطبيعة المقياس، أو الطريقة التي يقاس من خلالها الحكم الجمالي على اللون، ودرجة الإمتاع أو البهجة، وما يقابلها من انقباض أو ضيق، الناتجة عن الألوان الأخرى الموجودة في العمل، والخلفية التي تظهر

من خـلالهـا أو في ضـوئهـا هذه الألوان، والضـوء الذي ترى هذه الألوان من خلاله، والمدى الزمني الذي يستمر المرء خلاله في النظر إلى الألوان، بل قد يتأثر تفضيل اللون أيضا المنطقة أو بالموقع الذي يوجد فيه اللون داخل لوحة فنية مثلا (أعلى، أسفل... إلخ)[٣٨]، وكذلك بفعل عوامل خاصة بالعمر والثقافة والنوع، والخبرة، وغير ذلك من المتغيرات.

ويشير بعض الباحثين مثل بورتيوس إلى أن الألوان الأكثر تفضيلا في المجتمعات الرأسمالية الصناعية هي الألوان الزرقاء والأرجوانية، بينما الأقل تفضيلا هي الألوان الصفراء[٣٩].

في ضوء ما سبق كله نستطيع القول إن عملية تفضيل الألوان عملية نسبية واحتمالية، وموقفية تعتمد على طبيعة المثير الجمالي الذي يتعرض له الفرد، أو يتلقاه، كما إنها تتأثر بخبرات هذا الفرد وتداعياته وخيالاته ومشاعره التي يسقطها على لون، أو مجموعة من الألوان المهيمنة، أو الموجودة ضمنيا في أحد الأعمال الفنية، وأن المعنى الرمزي المتغير للون قد يكون أكثر أهمية من المعنى الفيزيقي المحدد له.

تفضيل الأشكال البسيطة

ترتبط الدراسات التي أجريت على تفضيل الأشكال البسيطة بذلك التراث الخاص بتفضيل القطاع الذهبي والذي أشرنا إليه في الفصل الخامس، ولعلنا نتذكر أن تلك الدراسات التي استهلها فخنر خلال القرن التاسع عشر، وخاصة دراساته على المستطيلات وغيرها من الأشكال قد توصلت إلى أن النسبة ٦٢,٠ :١ أو ٥ :٨ بين القسمين الأقصر والأطول في الأشكال، هي النسبة التي يتم تُفَضّل أكثر من غيرها. وقد أظهرت دراسات أخرى أن أشكالا أخرى بل ونسبا أخرى قد تُفضّل أيضا. وبشكل عام لم يتم التأكد من وجود القطاع الذهبي كأساس نظري وتجريبي في مجال الجماليات كما سبق أن أشرنا.

عاد الاهتمام مرة أخرى بموضوع تفضيل الأشكال البسيطة مع ظهور كتاب بيركوف «المقياس الجمالي» Aesthetic Measure العام ١٩٣٢. وبيركوف هو عالم رياضيات أمريكي اهتم بالجماليات، وقال بأن المتعة الخاصة التي نجنيها من العمل الفني هي محصلة لقسمة عاملين هي كمية النظام Order والتركيب

Complexity في الموضوع الجمالي، وقد أجرى بيركوف دراساته على الأشكال الهندسية المضلعة البسيطة، وكذلك على آنيات الزهور والشعر والموسيقى.

ونكتفي هنا بذكر أهم الدراسات والنتائج التي أجراها أيزنك وزملاؤه على تفضيل الأشكال البسيطة:

١- في مجموعة من الدراسات التي قام بها أيزنك ونشرها في أوائل سبعينيات القرن العشرين من أجل قياس تفضيلات الأفراد لبعض الأشكال الهندسية، وجد اتفاقا كبيرا بين التفضيلات الخاصة بالأفراد الذين أجرى عليهم دراساته، بل لقد وجد أيضا اتساقا بين التفضيلات الخاصة بالأفراد أصحاب التذوق الجيد Good Taste عبر العديد من الاختبارات، كما وجد اتفاقا بين التفضيلات الخاصة بالفنانين، وغير الفنانين، وقد كان يُعرّف الذوق الجيد بأنه «الاتفاق مع الجمهور العام أو الذوق الشائع»، وهو تعريف قد لا يتفق معه العديد من الباحثين حوله، لأنه تعريف يعتبر الذوق الشائع هو «الجيد»، في حين أن هذا الذوق قد يكون أكثر ميلا إلى كل ماهو تافه ومبتذل وسطحي، كما نلاحظ ذلك، مثلا الآن في ذلك الإقبال العام على أفلام أحد الممثلين الكوميديين العرب، أو على أغاني بعض المطربين بالغي السطحية والتفاهة، فما هذا «الذوق العام» الذي يؤكد أيزنك أهميته؟ إنه يبني أفكاره على أساس فكرة استمدها من الفيلسوف الألماني «كانط» ذكر خلالها أن هناك اتفاقا كبيرا بين الناس حول «البراعة الجمالية»، لأن هذه البراعة تقوم على أساس موضوعي، وهو موضوعية الاتفاق بين الذوات. وقد اتكأ أيزنك على مقولة الاتفاق بين الناس هذه في الوصول إلى أفكاره الخاصة حول موضوعية الأحكام الجمالية، كأنه يريد أن يقول لنا من خلالها إن الأحكام الجمالية - بوصفها تعبر عن «الذوق الجيد» وخاصة بالنسبة للأشكال البسيطة - أحكام ليست محددة بعوامل ثقافية، أي إنها تقوم على أسس بيولوجية أو فطرية عامة، وذلك في ضوء الإطار الخاص بنظريته في هذا المجال، بل وفي غيره من مجالات السلوك الإنساني(٤٠).

٢- ظهرت نتائج مماثلة في دراسات غير ثقافية قارنت بين أداء الأفراد في ثقافات مختلفة، منها مثلا، دراستان قام بهما سويف وأيزنك، قارنا خلالهما بين تفضيلات مجموعة من الطلاب المصريين الدارسين للفنون، وغير الدارسين للفنون من الذكور والإناث، وتوصلا إلى نتائج مماثلة لتلك النتائج الخاصة بعينة إنجليزية، أي أنه لم تظهر فروق ثقافية كبيرة في التفضيلات

للأشكال الهندسية المضلعة بين العينتين المصرية والإنجليزية، سواء لدى الذكور أو لدى الإناث [٤١].

وفي دراسة أخرى لأيزنك و«إيواواكي» Iwawaki قارنا بين تفضيلات عينتين من الأفراد اليابانيين، والإنجليز لبعض الأشكال الهندسية، والتصميمات البسيطة، واستنتجا أنه على الرغم من الفروق الثقافية والسلالية الكبيرة بين البلدين، اللذين تنتمي عينتا الدراسة إليهما، فإن الأحكام الجمالية لديهما متشابهة بل ومتطابقة [٤٢].

وعلى الرغم من اعتراف أيزنك بالفروق الثقافية المحددة للحكم الجمالي، وأيضا بتأثير عمليات التربية الجمالية البصرية، فإنه ظل يفترض وجود محددات بيولوجية، لها أساس أكثر عمقا من محددات البيئة الثقافية، وكان يعتبر هذه المحددات البيولوجية مسؤولة عن عمومية التفضيلات الثقافية عبر الأفراد وعبر الثقافات أيضا.

ونعتقد ـ بشكل خاص ـ أن نتائج أيزنك لو صحت بالنسبة للأشكال البسيطة الأقرب إلى الفطرة والقريبة من عمليات الإدراك الفورية المباشرة، فإنه يصعب أن تكون صحيحة بالنسبة للأشكال المركبة، التي يدخل فيها العامل الثقافي إلى حد كبير.

تفضيل الأشكال المركبة

ننتقل الآن من مجال الخط، أو الشكل الهندسي البسيط، إلى مجال العمل الفني المركب الذي يحتوي على ألوان وخطوط وتكوينات، وما شابه ذلك.

التفضيل الجمالي بين البساطة والتركيب

على الرغم من الانتقادات التي توجه إلى أيزنك، إلا أنه يعد من أبرز العلماء الذين قدموا إسهامات بارزة في هذا المجال، وقد عرف أيزنك من خلال تبنيه للمنحى الصارم في علم النفس، بشكل عام، كما أنه امتد بهذا المنحى إلى مجال الجماليات منذ دراساته المبكرة في الأربعينيات. وحتى دراساته الأكثر حداثة في خلال ستينيات وسبعينيات القرن العشرين. وسواء أقام بهذه الدراسات منفردا، أو بمشاركة علماء آخرين، من أماكن عدة من العالم يشاركونه الاهتمامات نفسها.



كان أيزنك مهتما بتحديد عامل عام للتذوق - عامل أكثر ارتباطا بالفطرة أو الوراثة، منه بالخبرة، أو الثقافة - وأيضا بتحديد مدى إسهام هذا العمل في الخبرة الجمالية، وكذلك كيفية تهذيب عمليات ارتقائه، وعبر تاريخ هذه الدراسات اكتشف أيزنك وجود عامل(٤٣) للتذوق، مماثل للعامل العام للذكاء الذي وجده سبيرمان، كما اكتشف أيزنك أيضا وجود عامل ثان يتعلق بتفضيل الأشكال البسيطة في مقابل تفضيل الأشكال المركبة. ويقوم هذا العامل، أو البعد الأخير، بتمييز الأفراد الذين يفضلون الأشكال البسيطة عن الأفراد الذين يفضلون الأشكال المركبة، ويشير أيزنك أنه في أحد تحليلاته لتفضيلات الأفراد للشعر وجد عاملا يميز بين الذين يفضلون الأعمال الشعرية الإيقاعية والبسيطة والمقفاة، وبين الذين يفضلون القصائد ذات النزعة التجريبية وغير المنتظمة في إيقاعاتها وذات التركيب الأكبر في معانيها.

ووجد أيزنك كذلك ميلا لدى الانبساطيين لتفضيل اللوحات زاهية الألوان، وأن الألوان هي المحدد لتفضيلاتهم، بينما قامت تفضيلات الانطوائيين على أساس الشكل وليس اللون(٤٤).

وفي دراسات أخرى وجد أيزنك أن الانبساطيين يميلون إلى تفضيل النمط الناصع الحديث من اللوحات، بينما يفضل الانطوائيون اللوحات والصور القديمة والكلاسيكية والأقل نصوعا في ألوانها، وهي نتيجة تتفق مع نتائجه السابقة حول تفضيل الانبساطيين للألوان الناصعة، وتفضيل الانطوائيين للألوان القائمة والظلال، وكلها نتائج ترتبط بنظريته العامة حول عمليات الكف، والاستثارة في المخ لدى الانطوائيين، والانبساطيين، والتي استفاد خلالها من أفكار يونج وبافلوف وبرلين وغيرهم، مع تعديلها في ضوء تصوراته الخاصة.

فقد قال أيزنك مثلا إن الانبساطيين يتميزون بمستوى أقل من الاستثارة العصبية، ولذلك يبحثون عن المثيرات التي تتميز بخصائص مقارنة (والمصطلح لبرلين) قادرة أكثر على استثارة أكثر للمخ، ومن ثم تكون الألوان الناصعة واللوحات الحديثة، بما تشتمل عليه من عوامل تركيب وغموض وجدة أكثر، هي المفضلة لدى الشخص الانبساطي. أما الانطوائي، ولأن مستوى الاستثارة العصبية لديه، أصلا، أعلى، فإنه يبحث عما يخفض هذه الاستثارة وليس ما يرفعها، ومن ثم يفضل الظلال واللوحات القديمة والمألوفة... إلخ، لأنها تشتمل على «متغيرات مقارنة» أقل في قدرتها على الاستثارة لنشاط المخ(٤٥).

في نوع آخر من الدراسات أشار وولش G. S. Welsh وبارون F. Barron إلى وجود عامل، أو بعد سيكولوجي يسمى البساطة ـ التركيب، واعتبراه مماثلا لعامل أيزنك السالف ذكره، وقد تبين لهذين الباحثين أن الذين يفضلون الأشكال البسيطة يميلون إلى أن يكونوا من المحافظين والتقليديين، بينما الذين يفضلون الأشكال المركبة كانوا إما من الفنانين، وإما من الشخصيات المضادة للمجتمع، مع وجود دلائل أيضا على الاقتران لديهم بين الإبداع والتمرد على أنماط التفكير والسلوك السائدة في المجتمع هذا. بينما أشارت دراسات أخرى إلى أن من يفضلون الأشكال البسيطة يكونون من المنظمين في حياتهم ومن المتفائلين، بينما كان من يفضلون الأشكال المركبة من الفنانين، على نحو خاص، كما لو كان اتجاههم الفني الناقد قد أدى بهم إلى تفضيل الأشكال التي تشبع لديهم بشكل أفضل، بعض المبادئ الخاصة بالتكوين الفني كما أشار بارون و وولش[٤٦].

في دراسة أخرى، لبارون و وولش، وجدا أن الفنانين قد فضلوا الأشكال غير المتناسقة، عالية التركيب، العفوية، غير المخططة، المقلقة المثيرة والموحية الحركة، بينما فضل غير الفنانين الأشكال البسيطة نسبيا والمتسمة بالانتظام، والتناسق، والمبادئ المحددة. وقد انتهت هذه الدراسة إلى التمييز بين نمطين من الشخصيات.

١ـ **الشخص المركب**: ويتسم بالتعبيرية والطلاقة والمرونة في كلامه وتفكيره، كما أنه يتسم بالاندفاع في سلوكه، ويكون له أصدقاء غير تقليديين، وهو يكون أكثر عصابية من الناس العاديين، وأكثر راديكالية من الناحية السياسية.

٢ـ **الشخص البسيط**، ويتسم بأنه أكثر صراحة وأقل خبرة، ولا يحب الفن الحديث، ويفضل بشكل خاص قيم العطف والرحمة، و يؤيد الحكومة في كل قراراتها، ويفضل المتناسق على غير المتناسق من الأشكال، ويعتبر الاتزان التام جوهر التكوين الفني، ويفضل الاستدلال المباشر على المجاز والخيال في التفكير، وهو أكثر محافظة في آرائه السياسية.

وتتفق هذه النتائج ـ كذلك ـ مع ما سبق أن توصل إليه بارون و وولش من أن تفضيل البسيط يرتبط بالمسايرة الاجتماعية، واحترام التقاليد والشكليات والطقوس، والتراث، بينما يرتبط تفضيل المركب إيجابيا بالاهتمامات الفنية، والنزعات غير التقليدية في التفكير والسلوك، وكذلك التحبيذ الواضح

للإبداع كقيمة، مع وجود ميل بارز نحو الاستقلالية في إصدار الأحكام الجمالية أو غير الجمالية(٤٧).

إن العمل الفني قد يكون بسيطا ومتنافرا، وقد يكون بسيطا ومتناسقا، وقد يكون مركبا ومتنافرا، وقد يكون مركبا ومتناسقا، والبساطة ليس معناها دائما التبسيط أو الاختزال المخل، فالبساطة - كما ترى نظرية الجشطلت، وكما يرى العديد من النقاد والفنانين - هي جوهر الفن لكنها ليست البساطة القائمة على أساس التبسيط، بل على أساس الإدراك العميق والتلخيص الإجمالي الموجز للخصائص الجوهرية للمواقف والأشياء والعلاقات.

العوامل الاجتماعية والثقافية والتفضيل الجمالي

عندما عرضت لوحة الفنان الفرنسي إدوار مانيه المسماة «عشاء على العشب» Le Dejeuner sur L'herbe أول مرة في صالون الرافضين Salon de Refuses في باريس لأول مرة كانت هدفا للنقد والسخرية والقهقهة من المشاهدين. في العام نفسه، ١٨٦٣ عرضت لوحة «مولد فينوس» Birth of Venus للفنان ألكسندر كابانيل A. Cabanel وحازت استحسان الجمهور، واقتناها الملك نابليون الثالث. أما اليوم فإن لوحة «مانيه» هذه تُعد أحد الكنوز الفنية القومية في فرنسا، وتحظى بالإعجاب الكبير، بينما تقبع لوحة كابانيل، تلك، في إحدى زوايا متحف اللوفر مهجورة ومهملة من جانب النقاد ومؤرخي الفن(٤٨).

إن المرء قد ينظر إلى هذا التحول في الذوق باعتباره محصلة لبعض عمليات التقدم التي لا يمكن تجنبها في تاريخ الفن، وهي عمليات تقوم بالغربلة والانتقاء للأعمال ذات القيمة الفنية العالية، وتقوم بتصحيح الاستجابات، أو الانطباعات الأولى غير المناسبة لها، وربما كان هذا الأمر معتمدا أيضا على تغيرات في الذوق العام سريع التغير، وقد أشار روزنبرج Rozenberg إلى أن الاستجابات الأولى تجاه لوحة «مانيه» كان من الممكن أن تكون غير ذلك، لو أنها عرضت في صالون رسمي «حيث قد يقاوم المشاهدون التعبير عن أنفسهم من خلال مثل هذه الاستجابات غير المناسبة»(٤٩).

يتمثل الدور الذي يقوم به السياق الاجتماعي في تحديد طبيعة العمل الفني، وأيضا في تلك القيمة التي يمكن أن تعطى لهذا العمل، وهذه الأمور أهملها علماء النفس الدارسون للجماليات، فعالم الفن لا يشتمل على الفنانين فقط بل

أيضا على الجمهور، والنقاد، والرعاة، ومنظمي المعارض، وأصحاب القاعات، وموظفي المتاحف وعالم السوق... إلخ. وعلى عوامل سياسية، واقتصادية، واجتماعية عدة. وهذه الأهمية الخاصة بالسياق الاجتماعي للفن تعني أن الخصائص الشكلية للعمل الفني ليست وحدها كافية لحدوث التذوق، أو التفضيل الجمالي، فالمتغيرات السياقية تلعب دورا مهما أيضا. ويشير ما سبق كذلك إلى أن العضوية الخاصة بعالم الفن ليست مفتوحة للجميع، فعلى الفرد أن يبذل جهدا خاصا في التعلم والاكتساب للمعلومات والفهم حتى يصبح عضوا في هذا العالم، كما أن الطبقة الاجتماعية ليست متغيرا أحادي الجانب، بل متغيرا متعدد الجوانب، فالطبقة تشتمل على عوامل خاصة بالمكانة المهنية وقوة النفوذ، أو السلطة، والموارد الاقتصادية، والفرص التعليمية، والمهنية والممارسات الخاصة بعملية التنشئة الاجتماعية وغير ذلك من العوامل. والدراسات التي اهتمت بالفروق الطبقية في التفضيل الجمالي مالت إلى وضع متغيرات أخرى في الاعتبار مثل: الفروق في الأدوار الاجتماعية للأفراد، وفي سمات الشخصية وفي التدريب والألفة بموضوعات الفنون بل وفي الذكاء أيضا(٥٠).

نُظر إلى التفضيل الجمالي والتذوق في عديد من هذه الدراسات على أنه تتحكم فيه ـ وبشكل عام ـ عمليات الانصياع للمعايير الاجتماعية (والتي تختلف عبر الطبقات)، كما نُظر إلى هذه التفضيلات الجمالية، كذلك على أنها مصدر من مصادر هوية الجماعة أو عضويتها.

آثار الخبرة والتدريب

أشار عديد من الباحثين إلى أهمية التدريب والمشاركة في عالم الفن في تحديد طبيعة التفضيلات الجمالية. وأن التدريب والخبرة والتعليم المناسب أمور مفيدة في تحسين معلومات الأفراد، فيما يتعلق بالأشكال والأساليب والتقاليد الخاصة بالفنون المختلفة. وهناك دراسات عدة تشير إلى أن طلاب الفن يفضلون الأعمال الفنية المركبة أكثر من الطلاب غير الدارسين للفن، وأن طلاب الفن هؤلاء يستطيعون أكثر من غيرهم التحديد لما إذا كانت مجموعة من اللوحات خاصة بفنان واحد، أم بمجموعة من الفنانين.

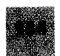
وهذه الأداءات الأفضل للدارسين للفنون لا تتعلق بالفن التشكيلي فقط بل بالفنون الأخرى أيضا، ومنها على سبيل المثال لا الحصر، الموسيقى، حيث اتضح

من دراسات عدة أن أطفال الطبقة الوسطى أفضل في مهارات الاستماع للموسيقى من أطفال الطبقة الدنيا، وأيضا أن التدريب الذي (يفترض أنه يحدث أكثر في الطبقة الوسطى) أدى إلى تحسين أداء الطلاب الذين ينتمون إلى الطبقة الوسطى في القدرة الموسيقية، وفي التعرف على العلاقات النغمية، وفي الحساسية الجمالية، وفي إدراك الفروق بين المقطوعات الموسيقية أيضا.

وهناك رأي شائع بين الفنانين ومعلمي الفنون بأن العين يمكن تدريبها على البحث عن الخصائص الجمالية للتكوينات الفنية، وأن هذا التدريب الرسمي يمكن أن يؤثر على نحو مباشر في تحليل المتلقي الإدراكي وفي تذوقه للتكوينات الفنية البصرية(٥١).

وقد أشارت بعض الدراسات الحديثة إلى أن المتلقين، غير ذوي الخبرة، يركزون عند رؤيتهم للوحة فنية على الموضوعات الفردية، أو المنفصلة داخل اللوحة، أكثر من تركيزهم العينين على العلاقات بين العناصر البصرية في اللوحة، كما يفعل الأكثر خبرة، مما يوحي بأنهم يعتبرون الدقة في التمثيل أكثر أهمية من التصميم الخاص بالعمل (وكما يفعل الأكثر خبرة)، وذلك في أثناء عملية الحكم الجمالي على التكوين الفني. وقد تم التوصل إلى هذه النتيجة من خلال التصوير الفعلي لحركة العين لدى أفراد أقل خبرة، وأفراد أكثر خبرة، بموضوعات الفن التشكيلي(٥٢).

فالألفة، فيما يبدو لها دورها الكبير في عملية التفضيل الجمالي، وقد أشار بعض الباحثين إلى أن الألفة تؤثر دون شك في التذوق الموسيقي، وأن بعض الأوضاع الأسرية والاجتماعية المناسبة قد تجعل الفرد أكثر تعرضا على نحو منتظم لبعض أنواع الموسيقى، وأن ٨٣٪ من بين عينة تتكون من ١٥٠٠ من الموسيقيين كانوا ينتمون إلى أسر يعزف أحد الوالدين فيها بمهارة على إحدى الآلات الموسيقية. وقد أشارت دراسات أخرى إلى أن الألفة ربما كانت أكثر أهمية من التدريب، فالتدريب يشتمل على ألفة دون شك، لكنه تدريب قد يكون بمنزلة التأهل لمهنة قد لا يفضلها المرء.، وقد يُدَرَّب الفرد بشكل معين يجعله محدودا في تفضيلاته، ولأسباب عدة فإن عملية التفضيل الجمالي ترتبط أكثر بالألفة (من خلال السماع للموسيقى أو المشاهدة للأعمال الفنية التشكيلية... إلخ) أكثر من ارتباطها بعمليات التدريب، أو اكتساب المهارات الأدائية الخاصة بمجال فني معين(٥٣).



ترتبط الألفة كذلك بموضوع التعرض Exposure للمثيرات الفنية، وقد أُجريت بحوث كثيرة حول هذا الموضوع، أشرنا إليها في الفصل الأول من هذا الكتاب، وقلنا خلالها إن زاجونك Zajonic قد بيَّن ـ عبر سلسلة من الدراسات ـ أهمية التوزيع لعملية عرض أو تقديم المثيرات الجمالية، أي عدم تقديمها على نحو متكرر، أو على التوالي، مما قد يثير الملل كما يحدث عندما نشاهد أحد الأفلام كل يوم أو نسمع أغنية ـ مهما كانت جمالياتها ـ كل يوم مما يفقدها الكثير من عوامل جاذبيتها، في كل مرة تعرض فيها، فالعرض بين الفترة والفترة أو على فترات متباعدة يؤدي ـ كما أشار زاجونك ـ إلى زيادة في التفضيل. وقد أظهرت دراسات برلين أيضا أن عملية تكرار العرض أو التقديم للمثيرات الجمالية تختلف وفقا لطبيعة المثير الجمالي، فإذا كان هذا المثير بسيطا (الأغاني الشاسعة بسيطة المعاني والألحان مثلا)، فإن التفضيل بالنسبة لها يتناقص في كل مرة تُقدَّم إلى الجمهور، أما إذا كانت هذه المثيرات الجمالية مركبة (كما في حالة الموسيقى الكلاسيكية مثلا، أو الأعمال التشكيلية المركبة)، فإن التفضيل يتزايد في كل مرة، في البداية، ثم يتناقص بعد ذلك مع تكرار التقديم.

خاتمة

عرضنا في الصفحات السابقة لأهم الدراسات السيكولوجية التي أجريت حول تفضيل الناس للألوان وللأشكال البسيطة والأشكال المركبة، وناقشنا أيضا عمليات التفضيل الجمالي للوحات الفنية خاصة في ضوء بعض سمات الشخصية، وكذلك بعض الجوانب الخاصة بالخلفيات الاجتماعية والثقافية، وتحدثنا أيضا عن آثار الخبرة والتدريب في التفضيل، ثم اختتمنا هذا الفصل بالحديث عن تأثيرات التدريب والألفة، وفي ثنايا كل ما سبق عرضنا لدراسات تتفق مع بعضها البعض، ودراسات أخرى تختلف معها. فالمجال خصب ومازال ينتظر العديد والعديد من الدراسات الواقعية والتفسيرات النظرية أيضا. ولعلنا نذكر في هذا السياق دراسة أخيرة نشرت العام ١٩٩٨، في كتاب بعنوان «التصوير بالأرقام Painting by Numbers» قام بها باحثان روسيان هاجرا إلى الولايات المتحدة العام ١٩٧٨، وقاما بهذه الدراسة خلال النصف الأول من العقد الأخير من القرن العشرين. هذان الباحثان هما فيتالي كومار V. Komar وألكسندر ميلامايد A. Melamid، وقد قاما من

خلال أسلوب خاص باستطلاع آراء الناس بالتليفون. ومن خلال مساعدة باحثين آخرين بجمع آراء العديد من الناس حول الكثير من الجوانب الخاصة باللوحات التي يفضلونها أكثر من غيرها، واللوحات التي لا يفضلونها أكثر من غيرها، وقد جمعت آراء هؤلاء الأفراد من داخل الولايات المتحدة ومن روسيا والصين وفرنسا وكينيا وغيرها من الدول. وخلاصة هذا الاستطلاع العام للآراء، والذي أجري كما قال هذان الباحثان على ما يزيد على مليوني فرد (وهو رقم يدعو إلى الشك) من أماكن عدة من العالم، هي أنه بصرف النظر عن الطبقة والسلالة والنوع (ذكر/أنثى)، فإن الناس تفضل المنظر الطبيعي الهادئ الذي يسوده اللون الأزرق (لون البحر والسماء) بشكل خاص(٥٤).

وفي استطلاع آخر، أُجري العام ١٩٩٨ أعدته مؤسسة «موري» لمصلحة برنامج «كلوز أب» Close Up التلفزيوني، الذي تبثه قناة الـ «بي بي سي» B.B.C انحاز أغلب الذين استُطلعت آراؤهم للأعمال الكلاسيكية. فقد تبين أن الفنان التشكيلي المفضل لدى البريطانيين هو جون كونستابل الذي اشتهر برسم المناظر الطبيعية، والمتوفى منذ ما يقرب من مائة وستين عاما، ثم جاء بعده في التفضيل كلود مونيه، ثم فان جوخ، ثم بيكاسو، ثم سلفادور دالي، ثم أندل وارهول، ثم ديفيد هوكني، وأخيرا هيرست الحاصل على جائزة تيرنر الفنية العام ١٩٩٥ عن عمله المسمى «الخروف الشارد عن القطيع»، وهو خروف حقيقي محفوظ بالمحلول المناسب، وقد حصل فقط على ٢٪ من تفضيل عينة الاستطلاع التي بلغ عددها أكثر من ثمانمائة شخص، وقد استنتج القائمون على الاستطلاع أن الذائقة البريطانية في الفن مازالت تميل إلى المحافظة والتفضيل للقديم، وأنها أقل ميلا لتقبل الجديد والخارج عن المألوف(٥٥). على كل حال، مازال المجال خصبا وزاخرا بالاحتمالات التي نتمنى أن نساهم فيها ولو بالقليل من أجل الاستكشاف للأنماط الخاصة بالذائقة العربية، والتي نعتقد أنها ذائقة مازالت غامضة إلى الآن، إلى حد كبير.





9 التفضيل الجمالي والموسيقى

الموسيقى ووظائفها

الموسيقى لغة إنسانية أخرى غير لغة الكلمات، ولهذه اللغة عديد من الوظائف البيولوجية والسيكولوجية والاجتماعية، نكتفي بذكر عشر منها في ضوء ما ذكره عالم الأنثروبولوجيا «آلان ميريام» A. Merriam، هي كما يلي:

١ـ التعبير الانفعالي والعقلي: فالموسيقى وسيلة مهمة في التعبير عن الانفعالات والتنفيس عنها، وكذلك التعبير عن الأفكار وتجسيدها.

٢ـ الاستمتاع الجمالي: فالخبرة الجمالية المصاحبة للموسيقى هي من أعمق الخبرات الجمالية الإنسانية.

٣ـ الترفيه: حيث يشيع استخدام الموسيقى للتسلية والمتعة في عديد من المجتمعات الإنسانية.

٤ـ التواصل أو التخاطب: وذلك باستخدام وسيلة أخرى غير اللغة للتخاطب ونقل الانفعالات داخل مجتمع بعينه، أو عبر المجتمعات الإنسانية.

> «كلما زادت الضوابط التي أفرضها على نفسي، زادت الحرية التي أشعر بها»
> **«إيجور سترافنسكي»**

٥- التمثيل الرمزي Symbolic Representation: حيث يوجد بعض التعبيرات الرمزية في النصوص المكتوبة للأغاني، وبعضها الآخر في المعاني الثقافية للأصوات، وبعضها الثالث في تلك الرمزية العميقة المرتبطة بالخبرة الإنسانية، وتستخدم الموسيقى للتعبير عن كل هذه الجوانب وتجسيدها.

٦- الاستجابة الجسدية: فاستخدام الموسيقى من أجل الرقص، ومن أجل مصاحبة بعض النشاطات الجسمية العديدة، كالألعاب الرياضية مثلا، هو أمر شائع عبر العالم.

٧- لتأكيد الانصياع للمعايير الاجتماعية: حيث قد تستخدم الموسيقى في بعض الثقافات مصاحبة لبعض التعليمات أو التحذيرات، لتأكيد معايير اجتماعية معينة.

٨- المساهمة في استمرار الثقافة واستقرارها: حيث قد تعتبر الموسيقى تلخيصا للنشاط الخاص بالتعبير عن القيم الاجتماعية السائدة، وعلى ما يتصل بهذه القيم من ثبات أو تغير أيضا.

٩- تحقيق المصداقية للمؤسسات الاجتماعية والطقوس الدينية: كما يتجسد ذلك في الاحتفالات الوطنية والمناسبات الدينية على نحو خاص.

١٠- المساهمة في تكامل المجتمع: فالموسيقى وسيلة مناسبة لتجميع الناس معا من أجل تحقيق هدف اجتماعي أو وطني أو ثقافي معين[١].

وهناك وظائف أخرى للموسيقى، فهي قد تستخدم كخلفية صوتية في المطارات، والمطاعم، ومحلات التسوق، والمكاتب، وخلال الاسترخاء، أو مطالعة الدروس، أو طهي الطعام، وفي عيادات بعض الأطباء، و غير ذلك من المواقع، والمواقف[٢].

هذا عن بعض وظائف الموسيقى، فماذا عن مكوناتها؟

المكونات الأساسية للموسيقى

المكون الأساسي في الموسيقى هو الصوت، وعناصر الصوت الأساسية - في الموسيقى أو غيرها - هي: الدرجة الصوتية Pitch التي تسمى أحيانا بطبقة الصوت، ثم طابع الصوت أو جرسه Timbre واستمراره أو ديمومته Duration، وشدته Loudness وصعوده Attack، أو هبوطه Decay (أي حضوره المتزايد أو غيابه المتناقص)، وقد يكون الحضور مفاجئا أو تدريجيا،

وكذلك حال الغياب فقد ينخفض الصوت فجأة أو على نحو تدريجي مما يجعله يخفت شيئا فشيئا.

يشير مصطلح «الدرجة الصوتية» إلى «الارتفاع النسبي» أو الانخفاض النسبي لصوت ما، كما يقاس بالنسبة إلى سلم أصوات معين، وهنا تسمع بعض النغمات أحدَّ أو أغلظ من الأخرى، مما يؤدي إلى التمييز بينها، وهذا الإحساس بالدرجة الصوتية هو «دالة لتردد الصوت الذي نسمعه» (٣).

أما «طابع الصوت» أو جرسه فيصف خاصية النغمة أو نوعيتها أو لونها، أي تلك النغمة المعينة التي تعزف من خلال آلة كمان، أو من خلال آلة الكلارينيت أو غير ذلك من الآلات: «إن جرس الصوت أو الآلة الموسيقية هو الذي يميز بين الآلات الموسيقية المختلفة حتى لو كانت متحدة النغمة، وعدد ذبذباتها واحد، كما في حالة التمييز بين الألوان الصوتية لكل من الفيولينة، والعود، والترومبا، والصوت البشري، وذلك لاختلاف الموجة الصوتية لكل منها، واختلاف طبيعة نوع الآلة والصوت الصادر منها. والمؤلف الجيد هو الذي يستخدم أفضل الطرائق لاختيار اللون الصوتي الذي يناسب كل آلة من الآلات المختلفة، ويمزج هذه الطباع أو الألوان المختلفة للآلات للتعبير عن المعاني والأفكار التي يقصدها أو يتخيلها، وهو ما يعرف أيضا بالتوزيع الأوركسترالي. ويطلق هذا المصطلح أيضا على الصوت، فيقال مثلا: إن صوت هذا المغني جيد الطابع، جيد الرنين أو طابع صوته نقي رنان... إلخ» (٤). ويعتمد طابع الصوت على سلسلة النغمات التوافقية Overtones، التي تُسْمَع أو تتردد النغمة الأساسية من خلالها (٥).

ويشير مصطلح الديمومة Duration أو الاستمرار، إلى المدى الزمني الذي يمكن أن تُسمَع نغمة معينة خلاله، بينما تشير الشدة Loudness الخاصة بنغمة معينة إلى قوتها الظاهرة الواضحة التي ندركها على أنها قوية شديدة، أو ناعمة هادئة، وترتبط التباينات في الشدة بما يسمى بديناميات الصوت، والتي منها الصعود Attack والهبوط Decay، أو الارتفاع والانخفاض، أو الحضور والغياب. ويعني الصعود مدى السرعة التي يصل الصوت من خلالها إلى مستوى معين من الشدة، أما الهبوط أو الخفوت فيعني مدى السرعة التي يصبح من خلالها الصوت غير مسموع. ويشتمل الصوت الخاص بنغمة ما على كل ما يتعلق بها. بدءا من صعودها الأول وحتى خفوتها الختامي (٦).

وبالإيقـاع، «تربطنا الموسيقى بالمنابع العميقة للحياة» (٧)، فالإيقاع هو «الوجه الخاص بحركة الموسيقى المتعاقبة خلال الزمان، أي أنه النظام الوزني للأنغام في حركتها المتتالية»(٨).

وتلعب الإيقاعات دورا مهما في الموسيقى وفي جميع الفنون، «فالإيقاع موجود في حركة أو نشاط أو أجهزة الجسم كالشهيق والزفير والراحة والتعب، وفي دورات الكواكب، وتعاقب الليل والنهار والفصول. والإيقاع هو عنصر التنسيق والتنظيم المطرد في الموسيقى، وهو صورة لنظام تكرره ضربة (نقرة)، أو ضربات أو نبضات متتالية مرتبة موسيقيا بشكل صاعد أو نازل»(٩).

تشتمل البنيات الصوتية الموسيقية الأساسية على أربعة مكونات هي اللحن Melody، وتآلف الأصوات Harmony والتجانس النغمي أو وحدة الأصوات Homophony وتعـــددية الأصـــوات Polyphony. واللحن هو سلسلة من النغمات الموسيقية التي تُنَظَّم في تتابع أفقي. «ولا يكتفي اللحن بتنظيم ضربات الموسيقى تبعا لشدتها أو خفوتها، لكنه يضيف إلى الإيقاع عنصر ارتفاع الأصوات أو انخفاضها Pitch، أي ما يتعلق بالصوت الرفيع الذي تزداد سرعة ذبذباته، والصوت المنخفض أو العريض الذي يزداد بطء ذبذباته»(١٠). أما الهارموني فهو التركيب الرأسي Vertical للنغمات التي تُعزَف بشكل متزامن، أي في الوقت نفسه، وتسمى التركيبات أو عمليات المزج المتآلفة أو المتوافقة لنغمتين أو أكثر باسم التآلفات النغمية Chords (١١).

وهناك تصوران عامان مختلفان للإيقاع: فهناك، أولا، تلك الفكرة المألوفة المعروفة عن الإيقاع بوصفه أنماطا من الضربات المتكررة أو المتسارعة، وهذه الأنماط قد تختلف من لحظة إلى أخرى، كما يمكن التعديل فيها من خلال النبر المؤجل Syncopation أو غيره من الحيل الموسيقية التي تُستخدم لجعل الإيقاعات أكثر إثارة للاهتمام. ويرتبط هذا النوع من الإيقاع بالإيقاع «السائد» أو البارز في كثير من الأشكال الموسيقية عبر العالم، وأشهر أشكاله إيقاعات الطبول، وغالبا ما يشير علماء الموسيقى إلى هذا النوع من الإيقاع باسم «الوزن Meter» الخاص بالألحان.

أما التصور الثاني للإيقاع فهو تصور مختلف تماما، مختلف بحيث قدلايبدو للوهلة الأولى ذا صلة بالإيقاع. إنه ذلك الإيقاع الذي ننشئه أو نقوم بتوليده كل يوم، أي إيقاع الحركة العضوية. إنه إيقاع الجري، والقفز عاليا

بالزانة (في الرياضة المعروفة بهذا الاسم)، وإيقاع تدفق مياه الشلالات بغزارة، وهبوب الرياح العاتية، وإيقاع تحليق طائر «السنونو» الشاهق في الفضاء، وإيقاع حركات القفز لدى النمر أيضا. وهو أيضا إيقاع الكلام. ويفتقر هذا النوع من الإيقاعات إلى خاصية «التكرارية» التي يتسم بها النوع الأول من الإيقاع، والذي يسير من خلال خطوات متسارعة، منتظمة أو متوازنة أو مطردة.

ويُبنَى مثل هذا النوع (الثاني) من الإيقاع في الموسيقى من خلال تتابع خاص من أشكال صوتية Sonic غير منتظمة، يُمزَج بينها بطرائق عدة، على نحو مماثل لمكونات - أو أجزاء - اللوحة الفنية التي أحيانا ما تُوضَع في توازن متقن، وفي أحيان أخرى قد تحوى قوى تتحرك على نحو حلزوني، ومندفع بسرعة مفاجئة أحيانا أخرى، أو بشكل يتحرك ملتفا - كالدوامة - مرة ثالثة، وهكذا.

ويُطلَق على هذا النوع الثاني من الإيقاع في الموسيقى مصطلح التجميع أو التشكيل Phrasing[١٢].

وأحيانا ما يقال عن النوع الأول من الإيقاع إنه إيقاع الآلة Instrumental، وعن الثاني إنه إيقاع الصوت Vocal، وهو - أي النوع الثاني - إيقاع صوتي » أو خاص بالصوت لأنه ينبع على نحو طبيعي من الأغنية، أي أصلا، من الكلام. أما الإيقاع الخاص بالأداة أو الآلة (إيقاع الوزن) فهو يكون كذلك لأنه إيقاع مستمد من الطريقة التي تعزف من خلالها الآلات الموسيقية، وهي تلك الآلات التي تسمح عادة بسرعة أكبر من تلك السرعة الموجودة في الصوت، كما أنها تشتمل على دقة زمنية أكثر إحكاما أيضا.

إن أحدهما (إيقاع الصوت) يرتبط أكثر بالحنجرة، بينما الأول (إيقاع الآلة) يرتبط أكثر باليدين. ويندر أن نجد موسيقى لا تحتوي على هذين النوعين من الإيقاع. فالوزن يضفي نظاما خاصا على الزمن، بينما يقوم التشكيل المقطعي أو الصوت بإضفاء نوع من السرد أو الحكي على الموسيقى، الأول ينظم مجموعات النغمات الصغيرة، أو الكبيرة، ومن خلال ذلك يقدم نوعا من العلاقات الشبكية التي يتم تكوين الموسيقى أو الاقتراب منها من خلالها. بينما الثاني هو ما تصبح من خلاله الموسيقى نوعا من الدراما النغمية العظيمة[١٣].

يقوم الوزن بتنظيم الزمن الموسيقي على المستوى الصغير، بينما يعمل الصوت على تنظيم هذا الزمن على المستوى الكبير. ومن دون الوزن تصبح الموسيقى ذات خاصية سكونية جامدة، ومن دون التجميع المقطعي تصبح الموسيقى متكررة وعادية. وطغيان أحدهما في عمل موسيقي يعمل على إعاقة الآخر، فهما ليسا دائما في حالة خاصة من السلام والتكامل في الأعمال الموسيقية، وإن كانا ينبغي ـ كما أشار روبرت جوردان R. Jourdain ـ أن يكونا كذلك(١٤).

وإذا جاز لنا ـ كما يشير فؤاد زكريا ـ أن «نمثل الإيقاع من حيث هو حركة حيوية بالخط ذي البعد الواحد، فإن اللحن يمثل بالمسطح ذي البعدين، إذ إن المسافات الصوتية، في ارتفاعها وانخفاضها، هي التي تحدد طبيعة اللحن، ومن ثم كان اللحن يتحدد على أساس نغمة القرار من جهة، والنغمة اللحنية التي تبتعد أو تقترب من نغمة القرار من جهة أخرى. بهذا المعنى نقول إنه ذو بعدين. أما الهارمونية أو التآلف الصوتي فلها ثلاثة أبعاد، لأنها تضيف إلى اللحن عنصر العمق، أي تزامن الأصوات المتآلفة وتناغمها في الوقت الواحد»(١٥). وبرغم وجود علاقات وثيقة بين الإيقاع والهارموني واللحن، «فإن الإيقاع أقرب العناصر الموسيقية إلى الحيوية والجسمية والحياة العضوية، والهارمونية أبعدها عنها، وأقربها إلى حياة الإنسان الذهنية. الأول مرتبط أوثق ارتباط بالحركة المتوثبة، بينما الثاني ـ مأخوذا على حدة ـ أقرب إلى السكون. أما اللحن فهو في كلتا الحالتين وسط بين هذا وذاك، وهو على الدوام معتمد على حساسية الإنسان ومشاعره الوجدانية»(١٦).

وأساس «التوافق الصوتي هو إيجاد الانسجام بين صوتين أو أكثر في وقت واحد، بينما اللحن أصوات منسجمة متعاقبة»(١٧)، ويشير مصطلح «الوحدة النغمية» إلى البنية الموسيقية التي يكون خلالها لحن واحد هو المهيمن. بينما تدعمه تآلفات نغمية أخرى متوافقة معه. ويكون لهذه النغمات الأخرى معناها فقط في ضوء الوجود أو الحضور الخاص لهذا اللحن المهيمن.

أما في حالة «تعددية الأصوات» فقد يوجد لدينا مساران لحنيان أو أكثر، وعندما يُعـزَفـان مـعـا يكونان قادرين على تشكيل حالة من الكل المتآلف



(الهارموني) المتميز أو الخاص، أما عندما يعزف كل منهما بمفرده، فإنه يشكل هوية أو حالة مكتفية بذاتها، وقد تشكل هذه المسارات اللحنية مع بعضها البعض بنية متآلفة رأسية (أو متصاعدة).

تكتب معظم الموسيقى متعددة الأصوات (أوالبوليفونية) من خلال التضاد، أو الألحان المتقابلة Counter point . وعناصر الأصوات التي سبق الحديث عنها، كالدرجة الصوتية وطابع الصوت وديناميات وإيقاعه، هي المكونات التي تُوضَع في حالات متقابلة عدة، كي تخلق توترات عدة في البنية الموسيقية نتأثر بها[١٨]. على الرغم من أن البنية الموسيقية تختلف من ثقافة إلى أخرى، فإن معظم الأنظمة الموسيقية تدمج بداخلها مفهوم المقامية Tonality[١٩]، ويشير هذا الاندماج إلى حاجتنا إلى إضفاء المعنى الخاص على مقطوعة موسيقية معينة، وذلك من خلال التحديد لنغمة «المفتاح» الموسيقي المميزة أو المحورية، وهي النغمة التي تسمى النغمة الأساسية أو الأساس أو القرار Tonic، والتي يدور حولها التآلف النغمي، وكذلك أشكال الانسجام اللحني المتنوعة، والتي من دونها لا يمكن أن يكتمل اللحن على نحو مقنع أو مشبع، فإذا لم تكن المقطوعة الموسيقية قد وصلت إلى نهايتها المناسبة عند هذه النقطة، فإننا سنصاب بإحساس غير مريح خاص بحالة عدم اكتمال هذه الخبرة[٢٠].

ويكون الإيقاع «شديد الأهمية هنا، إنه زمن لحركة اللحن، بحيث يتناوب خلال هذه الحركة عنصر التأكيد المتوتر وعنصر إطلاق هذا التوتر، ولذلك يحتاج التذوق للموسيقى إلى عديد من العمليات»[٢١]. والوظائف النفسية بعضها انفعالي وجداني، وبعضها عقلي معرفي. ويرى (يوسف السيسي) أن «أهم وظائف الاستمتاع والتذوق الموسيقي هي التذكر وإعادة تذكر الألحان وتطوراتها. وربطها عن طريق ذاكرتنا الموسيقية»[٢٢]، ويشير كذلك إلى ضرورة أن يصاحب «الاستماع للموسيقى استشفاف للحياة الكامنة وراء الأفكار الموسيقية، في نموها وبنائها وتشكيلها للتوتر وعقدة الانفعال... أي ذروة الانفعال وقمة التعبير، وأيضا في الحل والراحة والهبوط من القمة، وهي المرحلة التي تلي الانفعال، وكذلك التنافرات التي تعقبها توافقات؛ بحثا عن الهدف النهائي الختامي للحن»[٢٣]. وأخيرا، يشير يوسف السيسي ـ كذلك ـ إلى أن هناك ثلاثة

مجالات يُكوِّن من خلالها الإحساس الجمالي الخاص بالموسيقى هي «الاستقبال عن طريق فهم القوالب الموسيقية، والاستقبال عن طريق التخيل والاستنباط، ثم الاستقبال عن طريق العاطفة. أي أن اللحن يثير في حواسنا إمكان الإحساس بالشكل والقدرة على إطلاق الخيال، ثم الانفعال العاطفي. وتكتمل هذه العناصر الثلاثة عن طريق العقل بشكل يجعل من الاستقبال الفني مجالا للاستمتاع الجمالي»(٢٤).

وتشير هذه الآراء الخاصة حول عملية التذوق من ممارس وقائد أوركسترا موسيقي معروف، إلى أهمية عمليات التذكر والتوتر (التنافر)، والانفعال والتوازن (الحل النهائي)، والاستقبال (أو الإدراك كما يسمى في الدراسات النفسية والسيكولوجية)، والخيال وغيرها، وهي آراء تتردد بتنويعات مختلفة في الدراسات السيكولوجية الحديثة حول موضوع التفضيل الجمالي.

ونبدأ بتحديدات بسيطة لبعض المفاهيم الأساسية المناسبة في هذا السياق، ثم نستعرض بعض الدراسات السيكولوجية، التي أجريت حول التذوق والتفضيل الجمالي للموسيقى.

الأذواق الموسيقية

يمكن تعريف الأذواق الموسيقية على أنها «التفضيلات الثابتة طويلة المدى لأنماط معينة من الموسيقى، والمؤلفين الموسيقيين، أو المؤدين»، وهكذا فإن شخصا ما قد يكون لديه تذوق خاص للموسيقى الشرقية، أو موسيقى الجاز، أو موسيقى موتسارت، وغالبا ما يستخدم الباحثون مصطلحي التذوق والتفضيل بالمعنى نفسه(٢٥).

في الحياة اليومية يمكن تحديد أذواق الناس الموسيقية من خلال الموسيقى التي يختارون أن يستمعوا إليها، والتسجيلات التي يشترونها، وعروض الموسيقى الحية التي يذهبون إليها، ويمكن قياس الأذواق من خلال أدوات بحثية لتقديرات التفضيل الموسيقي، أو بعض القياسات المعملية الخاصة بالزمن المستغرق، دون ملل في الاستماع إلى موسيقى بعينها.

لا تطمح أي دراسة إلى أن تضع في اعتبارها كل أشكال وأساليب الموسيقى، مثل: الموسيقى الهادئة وموسيقى الجاز، والموسيقى الشعبية،

والأوبرا، والروك، والموسيقى الكلاسيكية، وغيرها، وذلك لأن عدد فئات الموسيقى كبير، وكذلك لأن التعريفات والحدود الخاصة بهذه الفئات هي من الأمور القابلة للنقاش. فكل فن من الفنون الكبرى يمكن تقسيمه إلى فئات فرعية، فهناك أساليب متنوعة لموسيقى الجاز مثلا، وقد تزايدت مشكلة التصنيف الموسيقي في السنوات الأخيرة مع ظهور أنواع عدة هجينة من الموسيقى تمزج بين أكثر من نوع وأكثر من أسلوب.

جمهور الذوق

ظهرت مصطلحات جديدة مثل «جمهور الذوق The Taste Public» لوصف «ثقافة الذوق The Taste Culture» واستخدم مصطلح جمهور «الذوق الموسيقي» لوصف الجماعة الاجتماعية التي تضم الأفراد المعجبين بنمط معين من الموسيقى، أو الأداء (مثلا المعجبين بالأوبرا بافا Opera Pafa، أو الأشكال المرحة من الأوبرا، أو بأعمال برامز، أو المعجبين بألفيس بريسلي). أما ثقافة الذوق الموسيقي Music Taste Culture فهي مجموعة القيم الجمالية التي تشترك فيها جماعة ما، كأن يكون لها شعار معين، أو تهتم بآثار مؤلف موسيقي، أو مطرب معين، أو ملابسه... إلخ. أو تقوم بتكوين جمعيات فنية معينة مثل جمعية محبي فريد الأطرش أو محمد فوزي أو برامز مثلا... إلخ.

والقيم والاختيارات والاتجاهات مهمة في تحديد ثقافة الذوق الموسيقي الشائعة لدى جمهور ذوق معين. وقد قيست هذه الجوانب وأُجريت عليها دراسات في ضوء النوع (ذكرا أو أنثى)، وكذلك في ضوء العمر والطبقة الاجتماعية، والانتماء العرقي أو السلالي. وهناك مواضع عدة من التداخل بين ثقافات الذوق أو جماهيرها المختلفة، وتخضع طبيعة أو تكوين التصنيف الذي يضم كل هذه الفئات للتغير عبر الزمن مع تغير المجتمعات وتغير أشكال التعبير الموسيقي أيضا.

في الفصل الخاص بارتقاء عمليات التفضيل الجمالي لدى الأطفال أشرنا إلى متغير العمر، وارتباطه بالتغير في الذوق الموسيقي لدى الأطفال والكبار على حد سواء، ولذلك لن نشير إلى هذا المتغير في هذا الفصل، ونكتفي بالحديث عن متغيرات أخرى لها أهميتها في عملية التفضيل الجمالي في فن الموسيقى.

الموسيقى والتفضيل الجمالي

لا يعود الاهتمام بموضوع التفضيل الجمالي والموسيقي ـ داخل مجال علم النفس ـ إلى السنوات الأخيرة فقط، فهناك بحوث كثيرة مبكرة، سنكتفي بالإشارة إليها باختصار، ثم نعرض لبعض التفصيل للدراسات الحديثة في هذا المجال.

١ـ عموميات التفضيلات الموسيقية

ربما كانت أول دراسة منظمة حول التفضيل الجمالي للموسيقى تلك الدراسة التي قام بها فارنزورث Farnsworth في أوائل الخمسينيات من القرن العشرين، واهتم خلالها بالبحث عن الشواهد الدالة على الإجماع على التذوق الموسيقي أو الذوق الموسيقي العام، وتطوره، وقد استخدم مجموعة من المقاييس المستمدة من استطلاعات الرأي العام وكذلك البيانات المأخوذة من سجلات الموسيقى العالمية.

وبالنسبة إلى الأسلوب الأول (استطلاعات الرأي العام)، أرسل هذا الباحث قائمة تتكون من ١٠٠ ـ ٢٠٠ اسم من أسماء مؤلفي الموسيقى الكلاسيكية العالميين إلى أعضاء بعض الجمعيات الموسيقية الأمريكية، وطلب منهم أن يضعوا علامات مناسبة أمام أسماء المؤلفين الموسيقيين، الذين يُعتقد أن أعمالهم مهمة، ومن ثم جديرة بأن تشكل جانبا أساسيا من التراث الموسيقي للإنسانية.

وفحص فارنزورث أيضا مصادر عدة للبيانات المتاحة حول المؤلفين الموسيقيين مثل: الحيز المكتوب عن المؤلف في المؤلفات الخاصة بتاريخ الموسيقى، وفي الموسوعات الموسيقية والموسوعات العامة (غير المقصورة على الموسيقى)، وكذلك تكرار عزف أعمال المؤلف من خلال أوركسترا سيمفوني، وعدد مرات إذاعة أعماله من خلال الإذاعة، وغير ذلك من الوسائل المناسبة.

وقد توصل هذا الباحث إلى وجود مايشبه الإجماع على النبوغ الخاص بالمؤلفين الموسيقيين. وأن هذا الإجماع يميل إلى التركيز على عدد قليل من هؤلاء المؤلفين (خاصة بتهوفن وموتسارت وبرامز). وأن هناك كذلك درجة مرتفعة من الاتفاق على النتائج التي تم التوصل إليها بالأسلوب الأول



(استطلاع رأي الخبراء) وبالأسلوب الثاني (فحص السجلات أو الأرشيف الموسيقي). وقد أدت تلك النتائج بهذا الباحث لأن يقول: «إننا نتفق على ما نستمتع به»[٢٦].

هذا الاتفاق في التفضيل الجمالي وجده باحثان آخران هما «جريفيس ونورث» في دراسات أخرى أجريت في العقد الأخير من القرن العشرين، حول موسيقى «البوب» والموسيقى الكلاسيكية، والأفلام، والمسرحيات، واللوحات الفنية، والروايات الأدبية، مما يشير ـ كما قالا ـ إلى وجود ميول عامة للاتفاق على بعض الأعمال الفنية والتفضيل لها، وعدم الاتفاق على بعضها الآخر؛ ومن ثم عدم التفضيل لها[٢٧]. ويرفض بعض الباحثين هذه النتيجة الخاصة بعمومية التفضيلات، يرفضها باحثون آخرون، ويرونها راجعة إلى نزعة تطورية قد لا تصدق في مجال الفنون الذي تعتمد فيه أحكام الذوق على متغيرات ثقافية وتربوية عدة أكثر أهمية من المتغير أو الجانب البيولوجي.

٢ـ التوقعات والخبرة الموسيقية

خلال بحثه عن «معنى الموسيقى» قال ماير Myer إن معناها يكمن في قدرتها على إثارة التوقعات، ثم إشباع هذه التوقعات، أو حلها، أو تصريفها بعد ذلك. فمنذ النغمة الأولى، يؤدي سماع قطعة موسيقية معينة ـ عندما يتفاعل مع الخبرات السابقة للمستمع ـ إلى سلسلة من التوقعات دائمة التغير. وهذه التوقعات قد تحدث وترتقي في الوقت نفسه عند كل المستويات. وتتعلق هذه التوقعات بجوانب عدة مثل: توقع النغمة التالية، وتوقع متى تحدث العودة إلى القرار Tonic، ومتى سيحدث تغير في الإيقاع وفي أي اتجاه؟ وكيف سيتم حل حالة عدم التآلف الطفيفة في العلاقة بين النغمات التي تعزف الآن معا؟ وذلك خلال التآلفات النغمية التالية؟ وكيف سيتغير اللحن ـ الذي يعزف الآن ـ خلال التباين Variation النغمي التالي؟ وهكذا فعندما يستثار أحد التوقعات قد يُشبَع بسرعة، أو يُرجأ إشباعه، أو قد يُحبَط ولا يُشبع. فالخبرة الخاصة بمقطوعة موسيقية، هي بنية مركبة من العمليات الخاصة بالإدراك، والعمليات الخاصة بالتوقعات، والعمليات الخاصة بالعلاقات بين الإدراكات والتوقعات.



وقد استخدم ماير مصطلح «المعنى المتجسد Embodied Meaning» كي يشير به إلى تلك العملية التي يكون من خلالها أحد جوانب الخبرة الموسيقية الجارية بمنزلة الإشارة التي تستثير التوقعات الخاصة بجوانب أخرى تالية من هذه الخبرة نفسها. ولذلك يكمن المعنى الخاص بالموسيقى - في رأي ماير - في تلك التوقعات المرجأة أو المؤجلة [٢٨].

فالمستمع الخبير المزود بحصيلة من المعرفة الفنية المناسبة في مجال الموسيقى قد يتحدث إلى نفسه ضمنا، أو يرى خبراته من خلال مصطلحات موسيقية دقيقة مباشرة. أما الشخص المفتقر إلى الخبرة، فقد يعايش هذه التوقعات والتوترات على أنها مجرد انفعالات فقط. إن المعنى الانفعالي هو طريقة واحدة لإدراك المعنى التركيبي للموسيقى، والمستمع الخبير - أو المدرب - قد يدرك الموسيقى بطريقة مختلفة تماما[٢٩]. وبالطبع ليس هناك ما يمنع من وجود الانفعال الموسيقي حتى لدى الأشخاص الخبراء بالموسيقى وبمصطلحاتها، وعوالمها المركبة.

عندما تقوم الموسيقى بإشباع التوقعات التي أثيرت بداخلنا تتحقق المتعة الجمالية، أما عندما لا يحدث هذا الإشباع لأسباب خاصة بنا أو حتى خاصة بهذه الموسيقى، فيتولد الضيق أو الملل. وعندما تستثير مؤلفات موسيقية بارعة توقعات كبيرة بعيدة المدى بداخلنا، كما هو شأن بعض المؤلفات الكلاسيكية مثلا، تكون المتعة الكبيرة العميقة ملازمة لإشباع هذه التوقعات أيضا. أما المؤلفات الضعيفة موسيقيا فغالبا ما تستثير توقعات ضعيفة، ومن ثم تكون المتعة المصاحبة لها ضعيفة أو سريعة التلاشي والانقضاء[٣٠].

برغم هذه الأهمية الكبيرة للعمليات الخاصة بالتوقعات، فإن المتع الأعمق التي تطلقها الموسيقى بداخلنا، هي محصلة لعمليات (الانزياح) عن المتوقع، والتي تنشأ بدورها عن تغيير التآلفات النغمية، والتحول من النغمات الثابتة إلى النغمات غير الثابتة، ومن التآلفات النغمية إلى عكسها، ومن السرعة المحددة للإيقاع إلى السرعات غير المحددة، وكذلك التغييرات البارعة في الحدود الخاصة باللحن، والانطلاقات المفاجئة، وحالات الصمت المفاجئة أيضا، شريطة أن تؤدي كل هذه الأشكال من الانزياحات أو الانحرافات إلى حلول أو تصريفات Resolutions أو إشباعات ختامية لتلك التوترات التي

كانت مصاحبة للتوقعات، وإلى إشباعات ممتعة لهذه التوقعات المعرفية والوجدانية المستثارة(٣١).

وتأخذ الموسيقى المكتوبة جيدا وقتا طويلا حتى تشبع التوقعات، فهي تستثير هذه التوقعات ثم تعلق الحكم بالنسبة للإشباع، أي توقفه مؤقتا وترجئ عملية الإشباع له، وقد ترجئ هذا الإشباع في اللحظة التي أوشكت فيها أن تحققه، من خلال وقفة زائفة أو خادعة أو مراوغة، وقد تعود إلى مرحلة سابقة من جديد، أو أن تخلق توقعات جديدة تسعى بدورها من أجل الإشباع والتحقق والتصريف.

عندما يتحقق هذا الإشباع للتوقعات يتحقق التكامل والوحدة والمعنى بين كل المصادر الخاصة بالتآلفات الصوتية، والإيقاع، وطابع الصوت أو جرسه والديناميات المميزة له.

ويبدو أن المخ البشري يعمل، عموما، في معظم نشاطاته من خلال آلية أو ميكانزم مماثل، ويبدو أن هذه الآلية نفسها تنطبق ـ كذلك ـ على كل أشكال المتعة الفنية أو غير الفنية(٣٢).

وعندما يتمكن المرء من المعرفة الجيدة للنظام الخاص بالهارموني أو التوافق الصوتي في ثقافته، فإنه سيعرف كيف يتتبع المراكز النغمية أو المقامية، ويتوقع كذلك الحلول الخاصة بهذه التآلفات الصوتية خلال كل عمليات الاستماع التي يقوم بها.

وتنشأ التوقعات اللحنية إلى حد ما من القواعد الجشطلتية، لكنها تنشأ أيضا من خلال مفردات معينة من الحيل اللحنية التي تُكتسب في ضوء ثقافة معينة(٣٣).

ودور التوقع في المتعة الإيقاعية أمر واضح كذلك، فنحن نستمتع بالوزن من خلال التوقع لتيار متصل من النبضات العصبية الموسيقية السيالة Pulses، وأي انحراف مفاجئ في الإيقاع المتكرر يعمل على تشتيت جهازنا العصبي، ومن الممكن أن تطلق عمليات النبر المؤجلة المتحكم فيها، أو المحسوبة موسيقيا استجابة متسارعة مناسبة للضربة أو النقرة الإيقاعية الأصلية(٣٤).

٣ـ الشخصية والتفضيل الجمالي للموسيقى

تعكس تفضيلاتنا لمقطوعات موسيقية معينة، وأغان معينة، ومؤلفين موسيقيين أو مغنين معينين، بعض الفروق الفردية الخاصة بنا، وهي الفروق

التي تؤثر في أساليب الاستماع لدينا وفي عمليات الإدراك الخاصة بنا أيضا. وتوجد بعض البحوث في هذا المجال، وقد حاولت استكشاف طبيعة التفضيل الموسيقي من خلال بعض المتغيرات الخاصة بالشخصية الإنسانية.

ومن ضمن البحوث الموجودة هنا ما قام به سيرل بيرت C. Burt في أواخر الأربعينيات من القرن العشرين حول الموسيقى والفن التشكيلي، حين حاول أن يرى ماذا كان التقسيم الخاص لأنماط الشخصية الأربعة (الانبساطي المتزن، الانبساطي غير المتزن، والانطوائي المتزن والانطوائي غير المتزن) تقسيم يتعلق بتفضيلات معينة للموسيقى. وقد وجد أن الانبساطيين المتزنين يفضلون الموسيقى الكلاسيكية، أو موسيقى الباروك التي يمكن التنبؤ بمسارها، كما تتجلى لدى هاندل وموسورجسكي وبرامز خاصة، أما الانطوائيون المتزنون فقد انجذبوا نحو الأساليب الكلاسيكية والباروكية أيضا، لكنهم أظهروا تفضيلا أكثر للموسيقى الأكثر معرفية كما تتجلى لدى باخ على نحو خاص[٣٥].

لقد فضل الانبساطيون غير المتزنين الأساليب الرومانتيكية والألوان شديدة الحيوية واللوحات ذات التضادات القوية، والمحتوى الانفعالي والحسي، في أعمال مؤلفين أمثال فاجنر وشتراوس وليست وبيرليوز. بينما فضل الانطوائيون غير المتزنين الأساليب الرومانتيكية، لكنهم انجذبوا أكثر نحو المقطوعات الانطباعية والغامضة التي توفر هروبا خاصا من الواقع، خاصة في بعض أعمال ديبوسي أو ديليوس Delius[٣٦].

في أواخر الستينيات ترددت أصداء دراسة بيرت المبكرة هذه في دراسة أخرى قامت بها الباحثة «بين» Payne ، وقد كانت مهتمةبالفكرة العامة القائلة إن الأسلوبين الكلاسيكي، والرومانتيكي في الموسيقى يعكسان خصائص موسيقية مختلفة. وكان من رأي هذه الباحثة أن المحتوي الانفعالي في الأسلوب الكلاسيكي أكثر مراوغة Elusive، أما في الموسيقى الرومانتيكية فيتعلق الأمر أكثر بالغموض والغرابة والصراع.

وقد تبين لها أن عامل العصابية Neuroticism - أو الاستعداد للأمراض النفسية غير العقلية أو غير الذهانية كالوسواس القهري أو القلق غير المبرر مثلا - عامل ينشط كعامل قوي فعال في تفضيلات الأفراد لهذين الأسلوبين، فالعصابيون يميلون أكثر إلى تفضيل الموسيقى

الرومانتيكية[٣٧]. وفي دراسة أخرى قالت هذه الباحثة إنه يمكن تصنيف الموسيقى في ضوء التصنيفات الخاصة للأفراد، فالموسيقى يمكن أن تكون انبساطية، ويمكن أن تكون انطوائية، وإن الأفراد الانبساطيين يفضلون الموسيقى التي تعكس الاهتمامات الانفعالية والإنسانية عامة، بينما يفضل الانطوائيون الموسيقى التي تحتوي على بنية شكلية خاصة متميزة[٣٨].

وخلاصة النتائج القليلة هنا هي أن الشخص الانبساطي يفضل الموسيقى القوية وعالية الحيوية، وذات الطبيعة الانفعالية والحسية، بينما يفضل الانطوائي الموسيقى الأكثر انضباطا من الناحية العقلية، وذات الطبيعة الغامضة والعميقة، والتأملية. وتتفق هذه النتائج بشكل عام مع التصور الخاص الذي تطرحه نظرية أيزنك حول الشخصية الانبساطية باعتبارها شخصية تعاني من نقص الاستثارة أو النشاط في قشرة المخ، ومن ثم تحاول البحث عن كل ما يرفع هذه الاستثارة سواء أكان موسيقى صاخبة أو لوحات ذات ألوان ناصعة، أو أفلام عنف وتشويق... إلخ، وعلى عكس ذلك تكون الشخصية الانطوائية والتي يعاني صاحبها أصلا من زيادة النشاط الخاص بقشرة المخ، ومن ثم يبحث عن كل ما يمكنه أن يخفض هذا النشاط كالموسيقى الهادئة أو التي تبعث على التأمل، وكذلك اللوحات الأكثر برودة في ألوانها، أو التي تكتسي أكثر بالظلال، وأيضا الأفلام ذات الطبيعة الرومانسية، أو التأملية. وفي دراسات أخرى على الموسيقى الحديثة أظهر بعض الباحثين أن الانبساطيين يفضلون الموسيقى الحديثة خاصة مما يسمى الهارد روك Hard Rock أكثر مما يفضلها الانطوائيون[٣٩]، وبما يتفق مع ما تحتوي عليه هذه الموسيقى من إيقاعات سريعة وصاخبة.

٤ـ إستراتيجيات الاستماع والأساليب المعرفية

من مجالات البحث الأخرى في التفضيل الموسيقي ما يسمى بإستراتيجيات الاستماع أو أساليبه، فقد تبين لبعض الباحثين أن هناك أسلوبين عامين للاستماع للموسيقى ظهرا من الدراسات التي أجريت على إستراتيجيات الاستماع عموما لدى الطلاب الراشدين، وأحد هذين الأسلوبين يسمى الأسلوب الموضوعي ـ التحليلي Objective - Analytic

style والآخر يسمى بالأسلوب الوجداني Affective Style ويبدو أن هذين الأسلوبين يميزان من ناحية ، بين هؤلاء المستمعين الذين يتبنون أو يفضلون الأسلوب الموضوعي أو وجهة النظر الموضوعية، ويركزون على الجوانب التكنيكية، أو الفنية في الموسيقى (كما هي الحال بالنسبة إلى المستمعين الخبراء في رأي ماير)، وبين هؤلاء الذين يتخذون وجهة أكثر وجدانية أو انفعالية ، وهم يستمعون إلى الموسيقى، وغالبا ما يكونون من أصحاب الخبرة القليلة في مجال الموسيقى، من ناحية أخرى[٤٠].

وقد حاول «سمث» أن يحدد الفروق الجوهرية بين إستراتيجيات الاستماع الخاصة بالأكثر خبرة في مجال الموسيقى وبين المبتدئين فذكر أن الخاصية الأساسية المميزة للأكثر خبرة، أي أصحاب الأسلوب الموضوعي - التحليلي - في الاستماع، هي أنهم يدخلون في نوع من المشاركة المستمرة مع المؤلف للموسيقى ، أي مع عملياته التأليفية وتتابعاتها، وهم يطرحون، خلال ذلك، مشكلة معرفية موسيقية ويعملون على حلها، وينكرون أو يتخلون عن التوقعات القريبة الخاصة بها (فكرة إرجاء التوقعات لدى ماير أيضا)، ثم يصلون في النهاية إلى نتيجة مرضية أو مقنعة (إشباع التوقعات عند ماير).

وقد ذكر سمث، أيضا، أن الشكل الذي يستخدمه الأفراد الأكثر خبرة خلال الاستماع للموسيقى هو شكل تركيبي، أو شكل يعتمد على قواعد الموسيقى أكثر، فالاستماع يتم أساسا من داخل الموسيقى، وفي مقابل ذلك يوجد الشكل الأقل التزاما بقواعد الموسيقى وفنياتها الذي يلجأ إليه المبتدئون ، والأقل خبرة ، هؤلاء الذين يعتمدون في الاستماع على الإحالة ، أو الرجوع إلى أشياء تقع خارج الموسيقى، إنهم ينسبون الموسيقى إلى شيء خارجها ، شيء قد يكون انفعاليا أو حسيا أو واقعيا[٤١].

وهناك - كما يشير فؤاد زكريا - تجارب أجريت لمعرفة الأنماط المختلفة للمستمعين في فهمهم للموسيقى نشرها ماكس شون Max Schons في كتاب «تأثيرات الموسيقى The Effects of Music» وقد قدمت في هذه التجارب قطع موسيقية مختلفة لجمهور فيه الموسيقيون المحترفون، وفيه ذوو الثقافة الفنية الرفيعة، ولكنهم ليسوا موسيقيين، وفيه من يحب الموسيقى سماعا، ومن لا يتذوقها على الإطلاق،

ولوحظ أن ذوي الذوق الفني الرفيع، الذين لايحترفون الموسيقى ولا يعرفون أصولها، يلجأون دائما إلى التشبيهات في فهمهم للموسيقى، وإلى إيراد الارتباطات التي تذكرهم بها. أما محترف الموسيقى، أو ذلك الذي اكتسب دراية بأصولها، فلا يفكر في أثناء الاستماع إلا في الموسيقى من حيث هي موسيقى، ويتمتع بها تمتعا جماليا يخلو من أي صورة تخيلية أو تشبيهية»[٤٢].

تعتمد الأفكار الموجودة حول «أساليب الاستماع للموسيقى» - في رأينا- على مفهوم أشمل يسمى الأسلوب المعرفي Cognitive Style، والأسلوب المعرفي «طريقة مميزة أو شكل مميز أومفضل يفكر من خلاله المرء في حل مشكلة معينة» ويرتبط هذا المفهوم بالشكل الذي نقترب بواسطته من موضوعات العالم المختلفة أكثر من ارتباطه بمضمون هذه الموضوعات. إنه الطريقة التي نفضلها في الحصول على المعلومات، والأفكار والخبرات المختلفة، وأيضا طريقة تعبيرنا الخاصة عما حصلنا عليه أو أدركناه.

ومن أشهر الأساليب المعرفية التي درسها العلماء ما يسمى بأسلوب الاستقلال، الاعتماد على المجال. ويقصد بالاستقلال عن المجال «القدرة» على تركيز الانتباه على الموضوع الذي يهتم به المرء وأن يوجه هذا المرء بطريقة صحيحة اعتمادا على إدراكه لحالته الداخلية، وبصرف النظر عن الظروف الخارجية ، ويرتبط - هذا الأسلوب - بقدرة الفرد على أن يوجه الفرد نفسه بطريقة مناسبة برغم المثيرات المشتتة ، أو المضللة ، أو الخادعة ، وهو يتعلق أيضا بالقدرة على التحديد الصحيح للعناصر المألوفة في سياقات غير مألوفة. وعلى العكس من ذلك يكون الشخص المعتمد على المجال، والذي لا يستطيع التحرر من التأثير الخاص بالعناصر الموجودة في مجاله الإدراكي، فيكون تابعا لا مستقلا عنها[٤٣].

يرتبط كل ما سبق بما قاله شمت Shmidt من أن الأفراد المعتمدين على المجال تكون لديهم أساليب استماع إجمالية Global تمكنهم من تطوير حساسية أكبر للجوانب التعبيرية من الموسيقى مقارنة بالأفراد المستقلين عن المجال الأكثر ميلا إلى التحليل والتفصيل للعناصر المتأصلة أو الملازمة للبنية الموسيقية ذاتها[٤٤].

وقد أظهرت بعض الدراسات الحديثة كذلك أن المستقلين عن المجال أظهروا تفوقا أكثر من المعتمدين في التمييز بين الأساليب الموسيقية، وفي إدراك التحولات في الثيمات الموسيقية، وفي المهارات السمعية وقراءة النوتة وبعض جوانب الإبداع الموسيقي[٥٤].

وتشير الدراسات ـ هنا عموما ـ إلى أهمية الخبرة والتدريب والتعرض المستمر للموسيقى في تعديل تفضيلات الأفراد الجمالية ، وأيضا إلى أن مفهوم الذات الخاص بالفرد ، وكذلك إدراكه للواقع الاجتماعي ، إضافة إلى تلك العوامل الشخصية الأخرى المؤثرة كالانطواء ، والانبساط، أو الأساليب المعرفية ، أو غيرها هي من الأمور التي ينبغي وضعها في الاعتبار خلال دراستنا لإستراتيجيات الاستماع .

٥ ـ التفضيل الموسيقي والنوع (ذكرا أو أنثى)

أجريت دراسات عدة للمقارنة بين تفضيل الذكور وتفضيل الإناث للموسيقى، وقد وجدت إحدى الدراسات التي أجريت على أفراد من سن ١٢ـ ١٨ سنة أن تفضيلات كل من الذكور والإناث الإيجابية نحو الموسيقى تتزايد مع تزايد أعمارهم ، لكن اتجاهات الإناث خاصة كانت أكثر إيجابية نحو الموسيقى مقارنة باتجاهات الذكور .

في دراسات أخرى ظهر أن التفضيل الأكبر لدى المراهقين يكون للألعاب الرياضية، ولدى الإناث يكون للموسيقى[٤٦].

ويقول أحد التفسيرات المطروحة هنا إن الموسيقى هي من الموضوعات التي يميل الذكور، وكذلك الإناث، إلى اعتبارها موضوعات «أنثوية»، ومن ثم فهي تجتذب الإناث، أكثر من غيرهن. وهذا رأي ضعيف لا يمكن الدفاع عنه، خاصة إذا عرفنا أن معظم العبقريات الموسيقية عبر تاريخ الإنسانية، كانت من الذكور وليس من الإناث، بل إننا نادرا ما نجد مؤلفة موسيقية من المشاهير عبر التاريخ الكلي للموسيقى العالمية. كما ينفي انجذاب الشباب من الجنسين نحو الموسيقى الحديثة بكل إيقاعاتها العنيفة والصاخبة فرض الرقة، والنعومة، والهدوء هذا، والذي يربطه البعض أحيانا بالموسيقى، ومن خلاله يربطون بينه وبين الأنوثة الرقيقة الناعمة الهادئة، وهو أيضا نوع من التفكير القالبي أو

الجامد Stereotype يضع الإناث، وكذلك الموسيقى، في فئة واحدة، وبشكل يفتقر إلى العلمية والموضوعية.

وقد ظهرت - من دراسات أخرى - نتائج مختلفة تؤكد ما ذكرناه آنفا. فمع التغيرات الكثيرة في تكنولوجيا الموسيقى وآلاتها، كشفت بعض الدراسات أن الذكور قد أظهروا اتجاهات إيجابية أكثر نحو تكنولوجيا الموسيقى، وأظهروا ثقة أكبر في استخدامهم لها مقارنة بالإناث، وأن جانبا كبيرا من هذه الثقة ينمو خلال الساعات الطويلة التي يقضونها أمام أجهزة الكمبيوتر يُحملون Download البرامج والأسطوانات والأغاني ويسجلونها... إلخ [٤٧]، ومن خلال المواقع العديدة على شبكة الإنترنت.

ربما كان ما أدى إلى الفكرة النمطية السابقة التي تربط بين الإناث والموسيقى هو وجود فكرة نمطية جامدة أخرى تقول بأن التكنولوجيا هي شأن ذكوري، تجتذب الأولاد أكثر من البنات وتشجعهم على الإبداع في مجال الموسيقى. وهي فكرة نمطية جامدة لأن التكنولوجيا «محايدة» ليس لها علاقة بنوع مستخدمها، فالمهم هو السياق الاجتماعي والثقافي الذي يشجع أحد الجنسين (الذكور مثلا) ويدفعه نحو مجالات معينة، بينما يشجع الجنس الآخر نحو مجالات أخرى ولأسباب لا علاقة لها بنوع الفرد، بقدر ما لها علاقة «بالتصور العام» الذي يفترضه المجتمع أو يفرضه لأسباب عدة - على نحو متمايز - بالنسبة للذكور والإناث على حد سواء.

وبشكل عام نستطيع أن نقول إن نتائج الدراسات التي أجريت، في أوروبا والولايات المتحدة بسبب عدم توافر دراسات عربية بين أيدينا، إطار تفضيل الجنسين للموسيقى قد بينت ما يلي:

أ - أن الذكور أكثر ميلا من الإناث إلى تفضيل الموسيقى التي توصف بأنها عنيفة أو خشنة، بينما مالت الإناث إلى تفضيل الموسيقى الأكثر نعومة ورومانسية، وأن الموسيقى التي فضلها الذكور كانت من الأنواع الحديثة المسماة الهارد روك Hard Rock، وأحيانا موسيقى الجاز. وأما الإناث فيفضلن بدرجة أكبر الأغاني الشعبية والموسيقى الراقصة والأغاني العاطفية الشائعة (المسماة الآن في البلاد العربية باسم الموسيقى الشبابية).

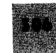
ب - أن الاتفاق بين هذه الفروق الجنسية والأذواق الموسيقية، من ناحية، والأفكار النمطية الجامدة حول الذكورة والأنوثة، من ناحية أخرى، هو أمر

واضح حتى في أكثر بلدان العالم تقدما (أوروبا وأمريكا)، التي أجريت فيها هذه الدراسات التي نستعرضها الآن كما ذكرنا سابقا .

جـ - هناك من حاول أن يفسر هذه الفروق من خلال ربطها بالتوقعات الخاصة بأسلوب الحياة والأدوار العامة المرتبطة بالنوع داخل المجتمع ، فإذا كانت فرص العمل أمام الإناث محدودة ، فإن طموحاتهن تميل إلى التمركز حول إيجاد زوج وتأسيس منزل، أو أسرة، ومن ثم فإن التوجه الأكبر يكون نحو موسيقى وأغاني الحب الأكثر نعومة، وشجنا، ورومانسية، وفي بعض التجمعات، نحو الموسيقى الراقصة التي ترتبط بالسياق الاجتماعي الثقافي (الحفلات مثلا)، التي توفر الفرص للقاءات التي قد يعقبها الزواج. أما الرجال فعليهم أن يفكروا أكثر في المستقبل، وفي الطموح، والصراع، والكسب، والمقاومة للعقبات التي يتوقعون أن يجدوها في الحياة، لذلك تكون الموسيقى المفضلة لديهم أكثر خشونة وعنفا وسرعة.

عرضنا في الفصل السابع لدور المتغير الخاص بالعمر في التفضيل الموسيقي، وقد أشارت بعض الدراسات الأخرى إلى أن تغيرا دالا في التفضيل الموسيقي يحدث في سن بين ١٧-٢٩ سنة وأن هذا التغير يبدأ مع بداية علامات المراهقة في سن ١٣ سنة تقريبا، وتستمر هذه العلامات في التذبذب ما بين الثالثة عشرة والسابعة عشرة، مع حدوث التغيرات العديدة للمراهقة، ثم يستقر الأمر نسبيا حتى السادسة والعشرين، مع وجود تفضيل خاص للموسيقى المصحوبة بالأغاني (موسيقى الروك والموسيقى، العاطفية الشائعة أو العامة...إلخ)، أما التفضيل للموسيقى الكلاسيكية فلا يبدأ لدى الكثيرين إلا قرب نهاية العقد الثالث من العمر تقريبا(٤٨).

عموما، مازلنا نحتاج إلى دراسات كثيرة تهتم ببحث هذه التفضيلات المتزايدة على نحو ملحوظ لدى الشباب في البلاد العربية لهذه الأنواع من الموسيقى الحديثة، والتي انتشرت إيقاعاتها، وليس معانيها، مع انتشار الموسيقى الغربية الشائعة الآن، ومن خلال القنوات الفضائية خاصة قناة MTV أو غيرها، والتي يتعرض لها الشباب من الجنسين على نحو مباشر (من خلال المشاهدة الفعلية، أو حتى عبر القنوات المحلية التي تكرس بعض



البرامج لنقل مثل هذه الأغاني من هذه القناة الأجنبية أو تلك) أو على نحو غير مباشر وعن طريق الاستماع إلى الأغاني عن طريق شرائط التسجيل، أو من خلال عمليات النسخ، والاقتباس التي يقوم بها العديد من الملحنين وأدعياء التلحين العرب للألحان الغربية.

٦ـ الاستثارة والملاءمة

جاء في محاورة «السياسي» لأفلاطون ما يشير إلى أن امتياز وجمال العمل الفني إنما يعود إلى كل ما يبعده عن التطرف والمبالغة والنقص، وجاء المعنى نفسه تقريبا ـ كما يشير نورث وهارجريفت A. North & P. Hargreaves ـ في «الأخلاق إلى نيقوماخوس» لأرسطو حيث قال إن القطعة الفنية الرائعة تتجنب التطرف والمبالغة، والنقص، وتبحث عن الحل الوسط أو الاعتدال وتختاره[٤٩]. ومثل هذه الأفكار ستتردد أصداؤها بعد ذلك لدى دانيال برلين العالم الكندي الذي عرضنا لنظريته ببعض التفصيل في الفصل الخامس من هذا الكتاب.

ونستعرض أهم هذه النتائج بهذه النظرية والمرتبطة بالموسيقى هنا ببعض الاختصار.

١ـ من الدراسات التي أيدت تصورات برلين تلك الدراسة التي قام كلاريس Kellaris وفحص خلالها عملية الاستماع إلى الموسيقى في موقف طبيعي للاستماع (وردا على النقد الموجه إلى نظرية برلين بأنها تعتمد على مثيرات تجريبية مصطنعة تُستخدَم في المعامل ولا تماثل مواقف الحياة الحقيقية)، وقام بقياس الإيقاع الذي تُعزف الموسيقى من خلاله بواسطة الفرقة الموسيقية نفسها، في مناسبات اجتماعية مختلفة، ونظر إلى العلاقة بين هذا المتغير السيكوفيزيقي (الموسيقى التي تعزف بالمواصفات الإيقاعية نفسها، وتُدْرَك على أنها كذلك)، وبين استمرار الإعجاب بها، وقد أيدت نتائج هذا الباحث نظرية برلين حيث تبين له أن الموسيقى التي كانت تُعزف من خلال إيقاعات متوسطة، كان يُعجَب بها لفترة أطول، مقارنة بتلك الموسيقى التي كانت تعزف من خلال إيقاعات هادئة تماما و صاخبة تماما. وكذلك أظهرت دراسة أخرى أن الموسيقى المعتدلة المصاحبة للإعلانات في التلفزيون أو الراديو، تُفضَّل أكثر من الصاخبة أو المنخفضة[٥٠].

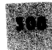
٢- من الدراسات والنظريات التي عارضت الاستثارة والحد الأوسط لدى برلين ما طرحه مارتنديل (عرضنا له في الفصل السادس) حول ما يسمى «بالتمثيل النموذجي Prototypicality» وحول انتماء عضو معين (أحد الحيوانات كالقطة مثلا، مهما كان لونها أو حجمها إلى فئة القطط بأشكالها المتميزة ذات السيقان الأربعه) بينما ينتمي المقعد، أو النافذة، أو السيارة، إلى فئات أخرى وهكذا.

حيث يزداد تفضيل «النموذج المثالي» لأحد المثيرات، أي أحد أعضاء فئة معينة مع زيادة تمثيله للنموذج أو الجماعة التي ينتمي إليها، تُفضَل الأمثلة الفرعية الخاصة بنموذج معين لأنها تؤدي إلى حدوث تنشيط أقوى لعمليات التمثيل النموذجية في المخ، الخاصة بمخطط معرفي معين يرتبط به، ويلعب التكرار وكذلك الألفة دورا مهما هنا. إن الملاءمة و التمثيل النموذجي أكثر أهمية - في رأي مارتنديل - من الاستثارة لأنها هي التي تؤدي، أكثر من غيرها، إلى حدوث الاستثارة.

ووجود بعض أنواع الموسيقى المناسبة لبعض المواقف دون غيرها، كما في حالة ملاءمة الموسيقى الهادئة لعملية الاسترخاء، والموسيقى الصاخبة للحفلات الجماعية... إلخ، اعتبره مارتنديل دليلا على صحة فرض الملاءمة والتمثيل النموذجي الذي طرحه.

فبدلا من القول إن المستويات المعتدلة أو المتوسطة هي المفضلة، من الأدق أن نقول - في ضوء هذا التصور - إن الناس يفضلون المستويات الموسيقية التي تُستثار على نحو نموذجي وملائم بالنسبة إليهم في موقف معين، والتي تساعدهم على تحقيق هدف موقفي معين بصرف النظر عن المستوى - من حيث الارتفاع والانخفاض - الذي تكون عليه هذه الموسيقى، فالموسيقى المنخفضة قد تكون ملائمة لموقف معين لأنها تستثير الحالات المعرفية النموذجية المرتبطة به، أكثر من الموسيقى المعتدلة أو المرتفعة، بينما قد لا تكون هذه الموسيقى الهادئة أو المنخفضة ملائمة في موقف آخر يحتاج إلى نوع آخر من الموسيقى. إن مناسبة الموسيقى للموقف هو أمر مهم أهمله برلين وينبغي وضعه في الاعتبار أيضا[٥١].

والخلاصة، بالنسبة إلى هذه النظرية، أن هناك عوامل أيضا أخرى تتدخل في عمليات التفضيل للموسيقى، وهي عوامل موقفية ومعرفية،



فالحفلات الاجتماعية مثلا قد تنتج عنها مستويات مماثلة من الاستثارة، لكنها قد تصاحبها اختيارات لأنواع مختلفة من الموسيقى. وتتدخل تفضيلات المستمعين الأكثر عمومية فتلعب دورها مع التأثيرات الخاصة بالملاءمة، إن الموقف قد لا يكون هو الأساس في التفضيل، فوجود المعجبين بموسيقى «الروك» أو «الهيفي ميتال» مثلا في حفلة موسيقية كورالية لن يجعلهم يستمتعون بالضرورة بهذه الموسيقى الملائمة للموقف، لكنها غير المتفقة - بطبيعة الحال - مع تفضيلاتهم.

إن الملاءمة الموسيقية - للموقف - من الممكن، فقط، أن تزيد فقط من احتمالية الاستجابة الجمالية، أو أن تزيد من احتمالية أن نقرر الذهاب، أو الاستماع، إلى الموسيقى الملائمة لموقف معين أو الموسيقى التي تمثله على نحو نموذجي، لكنها بمفردها غير كافية لتحديد التفضيلات الجمالية للموسيقى.

وأخيرا، فإن تأثيرات الملاءمة الخاصة في اختياراتنا الموسيقية الفعلية تعتمد على نحو واضح على مدى توافر الموسيقى التي تناسب الموقف. وقد أدى توافر محطات الإذاعة والتلفزيون وأجهزة التسجيل والشرائط والأسطوانات... إلخ، وتوافر أجهزة الكمبيوتر المحمولة وإمكان تحميل أغان معينة أو موسيقى معينة من خلال الإنترنت وغير ذلك من الوسائل، أدى إلى جعل الأمر أكثر يسرا.

٣- وأخيرا، فإن دراسات أخرى قد حاولت أن تعدل من تصورات برلين، لكن دون أن ترفضها، فأشارت هذه الدراسات إلى ضرورة الاهتمام بالمتغيرات الموقفية وتأثيرها في حالة الاستثارة العقلية، فمتغيرات مثل درجة الحرارة والازدحام والأوقات المختلفة من اليوم (صباحا أو مساء مثلا)، والقلق والموقف الذي يكون فيه المرء (قيادة السيارة أو مذاكرة الدروس مثلا)، كلها جوانب تؤثر في عمليات الاستثارة، ومن ثم في التفضيل الجمالي، والمثال على ذلك، ما يحدث عندما نخفض صوت الراديو في السيارة عندما يكون المرور مزدحما بالسيارات والمارة، إننا هنا نقوم بخفض أو تعديل مستويات الاستثارة المرتفعة المرتبطة بالموسيقى، حتى نتتبه لموقف محيط نعتبره مثيرا للمشقة أو التوتر العصبي. إن الاستثارة مهمة، دون شك، ولكن الأهداف التي نرجوها من وراء الاستثارة قد تكون أكثر أهمية... فنحن نخفض صوت الموسيقى في

موقف المرور المزدحم السابق، لكننا قد نرفع هذا الصوت في حفلة صاخبة حتى نحافظ على مستوى مرتفع سار مستمر من الاستثارة. والنمط المناسب لموقف معين من الموسيقى يرفع مستوى الأداء، بينما النمط الخاطئ قد يكون الصمت أفضل منه.

هناك فكرة تتردد في كتابات «فؤاد زكريا» حول الموسيقى تبدو مناسبة في هذا السياق أيضا، وهي فكرة تؤكد أهمية التجديد كعنصر أساسي في التذوق الموسيقى، فهو يشير إلى «أن القطعة الواضحة التي نعجب بها، منذ الوهلة الأولى، وندرك كل جوانبها دفعة واحدة، كثيرا ما تفقد هذا الجمال بعد أن يتكرر سماعها وتصبح مملة ممجوجة. أما القطعة التي نجد في بعض عناصرها غموضا غير مألوف لدينا، فالغالب أنها تزداد جمالا بتكرار سماعها، وترتفع قيمتها في أعيننا كلما ازدادت عناصرها الغامضة اتضاحا. وهنا يكون في التجديد الذي يخرج - إلى حد ما - عن المألوف ما يعلو بالقيمة الفنية للانتاج الموسيقى»(٥٢).

ويرتبط بهذه الفكرة أيضا ما ذكره فؤاد زكريا من أن البساطة في اللحن الموسيقي «ليست في ذاتها عيبا، ولكنها في هذه الحالة قد تؤدي إلى فقدان الشعور بالجدة في الألحان المستحدثة، وإلى صبغ كل الألحان بصبغة التشابه والتجانس، وإلى انعدام عنصر التنوع فيها، وليس من العسير إطلاقا أن يظل محترف الموسيقى يسير على سلالم موسيقية - علوا وهبوطا - في خطوات متدرجة متلاصقة، في تنوع يسير في زمن كل صوت، وإنما العسير هنا أن يؤلف لحنا قوامه تلك القفزات الصوتية الجريئة التي يتكون منها اللحن في الموسيقى الغربية، فهنا حقا تظهر المقدرة»(٥٣).

إن التأكيد - هنا - على حدوث التذوق على نحو تدريجي وليس دفعة واحدة، وعلى تعدد احتمالات تفسير العمل الفني بتعدد عمليات التلقي له، وعلى الكشف التدريجي للمعاني الخاصة بالعمل، وعلى الغموض النسبي لا الكلي للعمل، وهي من الأمور التي تتردد أصداء مماثلة لها في دراسات سيكولوجية عدة نعرض لها في هذا الكتاب، وأيضا في أفكار نقدية مثل فكرة الانحراف أو الانزياح أو الابتعاد عن المألوف (إلى حد ما)، والتي تتردد كثيرا لدى كوين وغيره من النقاد المعاصرين وترددت أيضا لدى برلين في نظريته



العامة حول الاستثارة، والتي عرضنا لها في عدة مواضع من هذا الكتاب، وخاصة الفصل الخامس منه(٥٤).

التفضيل الموسيقي والطبقة الاجتماعية

أشار جانز Gans إلى أن العلاقة بين الأذواق الثقافية والطبقة الاجتماعية هي مسألة احتمالية، وأن تصنيف الأذواق إلى عدد صغير من ثقافات الذوق المنفصلة، في ضوء جماهيرها المرتبطة بها، هو الأمر الملائم للتحليل، وذلك بدلا من التعامل مع مفهوم الطبقة بمعناه الاقتصادي والاجتماعي الأكثر تركيبا وغموضا، وأشار هذا الباحث في الوقت نفسه إلى أن الأفضل هو أن ننظر داخل كل مستوى ثقافي خاص بالطبقات (ثقافة الطبقة العليا ـ ثقافة الطبقة الوسطى ـ ثقافة الطبقة الدنيا) إلى جماهير الأذواق التي تتمايز من خلال عوامل مثل: العمر والانتماء العرقي وموقع السكن... إلخ(٥٥).

وقد راجع هارجريف أربع دراسات مختلفة، ذكرت ثلاث منها أن هناك اتجاها إيجابيا نحو الموسيقى الكلاسيكية بين أعضاء الجماعات ذات المنزلة الاجتماعية المرتفعة (برغم أنه وبشكل عام كان هناك تفضيل للموسيقى الشائعة والشعبية عن الموسيقى الكلاسيكية حتى بالنسبة للطبقات ذات المنزلة المرتفعة).

وهناك شواهد على العلاقة بين الذوق الخاص بالموسيقى الكلاسيكية وعضوية الجماعات ذات المكانة الاقتصادية ـ الاجتماعية المرتفعة، من خلال البيانات المتوافرة الخاصة بالمشاهدة في قاعات الحفلات الموسيقية، ففي المسح القومي الاجتماعي الشامل الذي أجري في أمريكا خلال ١٢ سنة وعلى عينة زمنية مقدارها ١٢ شهرا، ظهر أن ٤٪ فقط من الطبقة العاملة هم من ذهبوا إلى حفلات الموسيقى الكلاسيكية والسيمفونية، بينما قام بذلك ١٤٪ من الموظفين الإداريين، ١٨٪ من المهنيين (أصحاب المهن الطبية والهندسية والعلمية...إلخ)، وظهرت نسب مماثلة بالنسبة لمشاهدة الأوبرا والباليه.

أما الفروق في متابعة الموسيقى العامة (أي الشعبية والجاز والروك) فكانت أقل وضوحا، فقد كان ٢٠٪ من الطبقة العاملة و٢٦٪ من المدراء و٣٣٪ من المهنيين هم الذين حضروا حفلات الموسيقى العامة أو الشائعة هذه.

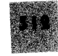
كذلك تبين أن الأفراد الذين يكسبون أكثر من ١٥ ألف دولار في السنة، أو حصلوا على تعليم جامعي، كانوا هم الأكثر ميلا لحضور حفلات الموسيقى الكلاسيكية، أكثر من هؤلاء الذين يقل دخلهم السنوي عن ٥ آلاف دولار وحصلوا على تعليم أقل من الجامعي.

والخلاصة التي توصل إليها عديد من الباحثين هي أن التعليم (والثقافة المرتفعة عموما) هو المؤشر الأفضل من مستوى الدخل في التنبؤ بالتذوق والتفضيل للموسيقى السيمفونية (الكلاسيكية) والأوبرا والباليه. وقد ذكر بيج Pegg بيانات مماثلة حول جماهير الحفلات الموسيقية الحية وكشف عن أن الدراسات المسحية، التي أجريت في هذا الشأن، بينت أن حفلات الموسيقى الكلاسيكية كانت مملوءة بأفراد من الطبقات العليا والوسطى، بينما كانت حفلات الفولكلور (الأغاني الشعبية) تحضرها أغلبية من الطبقات الوسطى والعاملة[٥٦].

والخلاصة أن تفضيل الموسيقى الكلاسيكية يشيع بين الطبقات العليا اقتصاديا وثقافيا[٥٧]. بينما يشيع تفضيل الموسيقى الشعبية أو الشائعة، لدى الطبقات المنخفضة أو العاملة. لكن الموسيقى الشائعة - أي غير الكلاسيكية - ليست واحدة بل تشتمل على فئات عدة، كما أن التغيرات التي تحدث فيها سريعة جدا، مما يغير كذلك، على نحو متزايد، من أساليبها وأشكال أدائها ومن المؤدين البارزين فيها أيضا. ومن ثم فإن النتائج هنا مازالت غامضة ومتناقضة، على الرغم مما أشارت إليه بعض الدراسات من أنه بين المراهقين والشباب صغار السن تميل الأذواق الخاصة بالطبقة الوسطى إلى أن تكون أكثر «تقدمية» وأقل محافظة مقارنة بأذواق الطبقات العاملة. ويتجلى ذلك في تفضيل هؤلاء الأفراد للأغاني الدالة على الاحتجاج الاجتماعي داخل مجموعة من الأغاني الذائعة أو المنتشرة في الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين على نحو خاص.

العوامل العرقية (أو السلالية) والثقافية

أجريت دراسات عدة، خاصة في الولايات المتحدة، حول تفضيلات الثقافات الفرعية (البيض والسود والمراهقون والنساء... إلخ) للموسيقى،



وأظهرت هذه الدراسات وجود تفضيل لدى البيض لأغاني الروك، أغاني الريف أو الـ Country Music، بينما فضل السود موسيقى الجاز، والموسيقى المفعمة بالحيوية.

وأسلوب الحياة والقيم التي تتبناها الثقافات الفرعية، كالمراهقين مثلا، أمور استأثرت بالاهتمام في هذه الدراسات، فبعض المراهقين مثلا، يعتبر الموسيقى وسيلة للتعبير عن اتجاهاتهم العامة نحو الحياة، وهي اتجاهات قد تتسم بالمعارضة والتمرد والخروج على المألوف، ويظهر ذلك في شكل ملابسهم وطريقة تصفيفهم لشعرهم ومبالغتهم في الأداء والحركة والكلام. وغير ذلك من الخصائص المميزة لهذه الثقافة الفرعية.

وقد أظهرت بعض الدراسات، مثلا، أن الذين يفضلون موسيقى «الهيفي ميتال» و«الهارد روك» و«الراب» لديهم خصائص وسمات مثل: التحصيل الدراسي المنخفض، والسلوك الجانح والمضاد للمجتمع، وتعاطي المخدرات، والتهور، واللامبالاة، والميول الانتحارية، وذلك مقارنة بزملائهم الذين كانت تفضيلاتهم الموسيقية مختلفة[٥٨]. إن التفسير المناسب لمثل هذه النتائج لن يكون ممكنا إلا في ظل توافر بيانات كافية حول عوامل أخرى مثل: سمات الشخصية، والطبقة الاجتماعية، والتعليم، والثقافة الفرعية التي ينتمي إليها المراهق، وغير ذلك من العوامل.

تتفاعل البنية الاجتماعية مع البنية السيكولوجية للتأثير في الذوق الموسيقي، ولذلك يقول بعض الباحثين إن الذوق الموسيقي هو واحد من عوامل عدة تحدد الانتماء الطبقي، فإذا كان الانتماء الطبقي يؤثر في التفضيل الموسيقي، فإن هذا التفضيل يعتبر ـ كذلك بدوره ـ مؤشرا على هذا الانتماء، فالعلاقة بينهما تبادلية، وقد اهتم بذلك بعض الفلاسفة المعاصرين لعل أشهرهم أدورنو، على نحو خاص[٥٩].

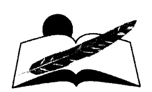
تعليق:

عرضنا في هذا القسم لبعض الجوانب التي اهتم بها الباحثون في مجال سيكولوجية الفن، خاصة ما يتعلق منها بالتفضيل الجمالي للموسيقى، وركزنا على عدد من المتغيرات التي اعتبروها مهمة في هذا التفضيل، ومنها على

سبيل المثال لا الحصر: التوقعات والمعنى، سمات الشخصية، إستراتيجيات الاستماع والأساليب المعرفية، والنوع (ذكرا أو أنثى)، الاستثارة والملاءمة، والطبقة الاجتماعية، وغير ذلك من المتغيرات.

ويوضح لنا ما سبق أن استعرضناه من دراسات ضرورة أن تقوم بحوث تعلم الموسيقى وتعليمها بالتركيز على مفاهيم نفسية اجتماعية، مثل التفضيلات، والدوافع، وتوقعات الأفراد، وتوقعات المعلم (أساليب الاستماع والإتقان والشخصية وغيرها)، وأيضا ضرورة أن تهتم بحوث علم النفس عامة وعلم النفس المعرفي وسيكولوجية الفن خاصة بعمليات الفهم الأعمق لتفضيلات الأفراد وأذواقهم الشائعة، الثابتة والمتغيرة، في مجال الموسيقى وفي غيرها من مجالات الفنون والجماليات.

مرة أخرى نقول بضرورة الاهتمام بالقيام بدراسات حول التفضيل الجمالي للموسيقى، وغيرها من النتاجات الفنية في البلاد العربية، فالبحوث هنا شحيحة إلى حد الندرة، مما يجعل هذا الفصل الذي كتبناه حول التفضيل الجمالي للموسيقى مفتقرا - بطبيعة الحال - إلى الكثير من الجوانب المرتبطة بالواقع العربي، إلى حد كبير.



15 التفضيل الجمالي والأدب

يقصد بالأدب تلك الكتابة الإبداعية التي هي من نتاجات الخيال الأدبي، والتي تشتمل على الشعر والنثر (القصة القصيرة والرواية خاصة) والدراما أو المسرح[١].

وهناك أنواع عدة من الشعر، وأهداف عدة وتعريفات متنوعة له، وكذلك الحال بالنسبة إلى الأنواع الأدبية الأخرى. وتحديد هذه الأنواع والأهداف والتعريفات يخرج عن النطاق الخاص بهذا الكتاب، فالأمر يحتاج إلى قراءات عدة حول هذه الأنواع الأدبية، ولذلك سنكتفي بالإشارة إلى بعض التعريفات الخاصة لهذه الأنواع الأدبية فقط، مع الوعي بأن النقاد المعاصرين[٢] يميلون إلى رفض فكرة النوع الأدبي الخالص، حيث تميل الأنواع الأدبية الآن إلى الامتزاج بعضها ببعض في أشكال فريدة، فنجد شعرا داخل الرواية، وحكايات داخل الشعر بلغة نثرية خالصة، أو بلغة شعرية خالصة، ونجد قصصا قصيرة مكتوبة بلغة شعرية خالصة، وشعرا مسرحيا، ومسرحا

«هل هناك شيء في العالم أفضل من الجلوس بجوار مدفأة برفقة كتاب؟

«ليون» في رواية مدام بوفاري لـ «فلوبير»

شـعـريا، وغـيـر ذلك من الأنواع مما دعـا كـاتبـا مـثل لوكليـزيو إلى القـول : «الشـعـر، الروايات، الأقـاصيص، هـي أثريات غـريبـة لم تعد تخدع أحـدا أو تكاد، قصائد، حكايات، ما الفائدة منها؟ لم يبق سوى الكتابة»(٣).

على كل حال، يمكننا تعريف الشعر بأنه لغة خيالية مكثفة(٤). لكن القصة القصيرة قد تحوي أيضا لغة خيالية (بل شعرية) مكثفة، إلا أن الشعر يتميز بشكل عام عن الأشكال الأدبيـة الأخرى من خلال ذلك الشكل المكثف الذي يكتب به، أو يُلقَى من خــلاله، وأيضـــا مـن خــلال الصــور، والموســيــقى والتضمينات الشعرية غير المباشرة، وبشكل عام، من خلال الموسيقى المميزة لأنماطه الصوتيـة. وتكتب مـا تسـمى بقـصيـدة النثـر من خـلال الخصـائص الأسـاسيـة المميـزة للشعـر مـا عدا الوزن بمعناه القـديم، فـهناك كـمـا يقـال موسيقى داخلية وتعبير مكثف دون التقيد بالوزن، أو التفعيلات المعروفة في اللغات المختلفة(٥).

أمـا بالنسبـة إلى القـصـة القـصـيـرة فيـعـتـرف الناقـد الروسي الشـهيـر شكلوفسكي بصعوبة تعريفها، وبصعوبة تحديد الخواص المميزة للقصة التي يجب أن تتـمـازج معـا لكي نحـصل على مبنى حكائي Sujet مناسب، ذلك أن وجود صورة ما، أو وصف حادث ما، لا يكفي لكي يترسب لدينا انطباع بأننا أمام قصة قصيرة(٦).

وبشكل خاص تعد القصة القصيرة وثيقة الصلة بالشعر والمسرح، ولكنها متميزة عنهما، ومن ثم يمكن تعريفها بأنها «قص مختصر في شكل نثري»(٧). وقد تكون القصة القصيـرة واقعية، أو خيالية، أو بوليسية، أو سيكولوجية، أو عاطفية... إلخ. وكل ذلك معا في نص واحد، ينتمي إلى هذا الفن(٨).

ويميـز فـرانك أوكـونور بين القـصـة القـصـيـرة والرواية فـيـقـول إن «الفـرق بينهما ليس فرقا في الطول، إنه فرق بين القص الخالص والقص التطبيقي، ودفعا للبس أقـول إنني لا أحـاول أن أغض من شـأن القص التطبـيقي، كل مـا هنالك أن القص الخالص أكثر فنية»(٩).

بالطبع يقـصـد أوكـونور بالقص الخـالص القـصـة القـصـيـرة، وبالقص التطبيقي الرواية، ففي حين يتعامل الروائي مع عالم متكامل قابل للامتداد، والاسـتطراد، والتـفصـيل في كل مكوناته الخاصـة بالأحـداث والشـخصـيـات وغيرها، فإن كاتب القصة القصيرة قد يتعامل مع لحظة أو فكرة أو انطباع

إحساس أو موقف أو زاوية من زوايا الحياة، أو لمحة من لمحاتها. أما المسرح «فهو فن المشاهدة والرؤية، ويتجلى لنا ذلك في الأصل اليوناني لكلمة «مسرح»، إذ تشتق هذه الكلمة من فعل بمعنى «يرى»، وتكمن السمة الجوهرية المميزة للفن المسرحي في الديناميـة التي تشمل المشاركين في أي حدث مسرحي، سواء أولئك الذين يؤدون هذا الحدث، أو أولئك الذين يتلقونه جماعيا وفرديا، كل منهم بطريقة، باعتبارهم جميعا مشاهدين فعالين ومنتجين»[١٠].

وتطلق كلمة مسرح أحيانا على المبنى الذي يضم خشبة التمثيل ومكانا للمشاهدين، لكن المصطلح يمتد ليشمل أيضا الفرق المسرحية والكتابة المسرحية والنقد المسرحي، والحرفة المسرحية، والحركة المسرحية، والعمارة المسرحية، وفن الفرجة على المسرح، وتاريخ المسرح، والنص والموسيقى، والديكور، وغير ذلك من المكونات.

تندرج دراسات التفضيل الجمالي والأدب ضمن ذلك الإطار العام للدراسات الذي يربط بين الأدب وعلم النفس، ونبدأ بعرض مختصر لهذا الإطار، ثم نستعرض دراسات التفضيل الجمالي والأدب المتاحة حتى الآن.

علم النفس والأدب

من الممكن أن يدخل علم النفس إلى مجال الأدب من خلال طرق ثلاثة:

يتعلق الأول منها بالدراسة الخاصة للأديب، خلال نشاطاته الإبداعية المختلفة، وأيضا ما قد تشتمل عليه هذه النشاطات من عمليات معرفية ووجدانية ودافعية، أو غير ذلك من العمليات.

ويؤدي بنا الطريق الثاني إلى دراسة الناتج الإبداعي، سواء أكان قصة أو قصيدة أو رواية أو مسرحية أو غير ذلك من النتاج الأدبي المعروف. ثم إننا نستطيع من خلال فحصنا لهذه الأشكال سواء كانت في صورتها الأولية، على هيئة مخطوطات، أو مسوَّدات، أو في صورتها النهائية، على هيئة أعمال مكتملة، أن نتوصل إلى بعض النتائج حول العملية الإبداعية من حيث مراحلها المختلفة والعوامل المساهمة فيها.

أما الطريق الثالث فيوصلنا مباشرة إلى المتلقي أو قارئ الأدب، ذلك الذي يستجيب للأعمال الأدبية والإبداعية بطرائق واستجابات وتفضيلات مختلفة.

بالطبع، يمكننا أن نكتشف وجود مسارات فرعية صغيرة أو كبيرة تربط بين تلك الطرق الثلاثة الكبيرة السابقة، وهي مسارات قد نهتم خلالها بدراسة موضوعات مثل: علاقة شخصية الأديب بإبداعه، أو علاقة سمات شخصية القارئ بتفضيلاته الأدبية، أو علاقة طفولة الكاتب بإبداعه، أو دور السياق الاجتماعي في الإبداع، أو ما تحتوي عليه النصوص الأدبية من دوافع وانفعالات وصور وقيم، أو دور الفروق الثقافية في الإبداع، أو تعبير مسوَّدات الكاتب عن حالاته النفسية غير السوية، أو غير ذلك من الموضوعات.

ومن بين كل الموضوعات العديدة السابقة وغيرها نهتم بشكل خاص بموضوع تفضيلات القراء للأدب. وهو الموضوع الذي تم التعامل معه إما من خلال منحى تحليلي نفسي وإما من خلال منحى موضوعي، ونفصل ذلك فيما يلي.

وهناك منحيان أو اتجاهان نظريان سيكولوجيان أساسيان اهتما بدراسة الأدب عامة، واهتما أيضا - إلى حد ما - بدراسة تفضيلات القراء خاصة. المنحى الأول هو المنحى التحليلي النفسي، والمنحى الثاني هو المنحى الموضوعي.

التحليل النفسي والأدب

عرضنا في الفصل الثالث للاتجاهات التحليلية النفسية الخاصة بالفن عامة، والأدب خاصة، بدءا من دراسات فرويد المبكرة وإشاراته الخاصة حول مبدعين أمثال ليوناردو دافنشي وميكل أنجلو ودستويفسكي وغيرهم، ووصولا إلى التطورات التي حدثت في التحليل النفسي، سواء من خلال مدرسة علم نفس الأنا أو من خلال مدرسة العلاقة بالموضوع. ونهتم هنا بالدراسات التحليلية النفسية التي اهتمت بالاستجابة للأدب خاصة، لكننا وقبل ذلك، من المهم أن نشير إلى بعض العلاقات الخاصة التي لاحظها بعض الباحثين بين ظهور التحليل النفسي وتطوره وبين بعض المدارس الفنية والأدبية.

فغالبا ما يشير الباحثون إلى العلاقة بين التحليل النفسي والسريالية وإلى العلاقات المشتركة بينهما من حيث اهتمامها بالموضوعات الخاصة بالأحلام، والرموز، واللاشعور، والجنون، والخيال، لكن هناك علاقات أخرى يراها باحثون آخرون بين التحليل النفسي ومدارس فنية، وأدبية،

ونقدية أخرى، وبشكل خاص الرومانتيكية والنقد الجديد والبنيوية ونوضح ذلك فيما يلي:

نشطت الحركة الرومانتيكية في الفن والأدب ما بين العامين ١٧٩٠ و١٨٢٠ في إنجلترا وألمانيا، لكن تأثيراتها امتدت حتى وقتنا الحالي، وفي أماكن عدة أخرى من العالم. وهناك مقولات مشتركة يؤمن بها معظم المبدعين الرومانتيكيين، وكذلك معظم المحللين النفسيين، منها:

١ـ هناك شعور، أو إحساس، بالوحدة أو العزلة بين الذات والعالم.

٢ ـ هناك نوع من الهروب المؤقت من قبضة الأنا الشعوري أو الواعي والعقلاني.

٣ ـ يلي ذلك تحرير للقوى الحيوية العضوية الخاصة بالغريزة والانفعال والخيال، وكذلك تخلص أو هروب من الأطر المألوفة في التفكير والفهم [١١]. وهذه الشروط المثالية للخبرة الجمالية في رأي الرومانتيكيين، وكذلك العديد من المحللين النفسيين، نُظر إليها عموما على أنها صفات مميزة للطفولة المبكرة، وأنه من أجل معايشتها ينبغي العودة، بمعنى ما، إلى ذلك الشرط المبكر والأكثر بدائية للجمال والحرية الخاص بالطفولة.

فالأشواق الخالدة للطفولة بمعانيها المختلفة ـ كما كتب بلوم ـ هي مصدر إحياء وتجدد الوعي الرومانتيكي، والذي تستمد منه معظم رومانتيكية القرن التاسع عشر مصادرها. إن تمجيد البدائي والغريزي والمتحرر، واضح في كتابات «وردزورث»[١٢] الذي مال إلى القول بوجود ثنائية قطبية مفترضة بين الطبيعة (وتفهم باعتبارها تشير إلى كل ما هو غريزي وانفعالي وتلقائي) والفن (ويفهم باعتباره يشير بمعنى ما إلى كل ما هو مدروس ومتدبر وناجم عن التحكم العقلي الواعي)[١٣].

لم ينكر «وردزورث» دور الأنا أو العملية الثانوية ـ حسب مصطلحات التحليل النفسي ـ أو الجانب العقلاني، لكنه أعطاها دورا تابعا وأقل مرتبة، وعرف الشعر على أنه «التدفق التلقائي للمشاعر القوية»، وقال إن القصيدة تأتي طبيعية للشاعر «الذي يفكر طويلا وبعمق». وآراؤه عموما قريبة من آراء كريس الذي سيجيء بعده بحوالى قرن من الزمان[١٤].

أما كولريدج المتأثر بالكتاب الألمان، خاصة شيللر، فأكد أهمية الطفولة حين أشار إلى أهمية التكامل أو التفاعل الحميم بين الجوانب الأكثر بدائية

والجوانب الأكثر انضباطا، في عملية يمتزج فيها الطبيعي بالصناعي، أو الفطري بالمكتسب، أو الغريزة بالخبرة، في مركب ثالث أرقى، وحيث يكون هناك تنافذ مشترك بين الانفعال والإرادة، وبين الاندفاع التلقائي، والسلوك الإرادي أو الغرضي(١٥).

الشيء الجدير بالإشارة إليه، مرة أخرى، هو تأكيد الرومانتيكية والتحليل النفسي أن الدور الجوهري في الإبداع والتذوق دور تلعبه عمليات وثيقة الصلة بالأشكال البدائية واللاعقلانية من الوعي الخاص بالطفولة. وقد مال بعض الباحثين إلى أن يطلق على وجهة النظر هذه مصطلح «الرؤية النكوصية للفن» Regressive View of Art مع ضرورة الإشارة إلى أن وجهة النظر هذه لدى هاتين النظرتين لا تنكر دور القوى العقلانية، أو غير البدائية، في الإبداع والتذوق، لكنها تعطيها مرتبة أقل(١٦).

امتدت هذه الوجهة من النظر إلى المدرسة السريالية في الفن والأدب، لكن بعض المنظرين يمتد بها إلى ما بعد ذلك، إلى الفنون الحداثية وما بعد الحداثية. فقد رأى فرانز ألكسندر في الفن الذي لا يتعلق بموضوع أو الفن الشيئي Nonobjective Art (١٧) الخاص بالقرن العشرين «نوعا من النشاط الخارجي الذي قام على ساحة اللاشعور العاري، وهو في رأيه اختراق أساس قامت به اندفاعات الهو البدائية غير المنظمة»(١٨).

وقال عالم الاجتماع دانييل بل D.Bell إن الفن الحداثي هو فن «لذّي ولا عقلاني تماما»، نوع من الخبرة والتعبير يسيطر عليه الاندفاع والمتعة وحدهما، ومن ثم فإن هذا الفن يسعى من أجل طمس أو إزالة كل أشكال الانفصال بين الذات والموضوع. ونظر بيتر فوللر ـ وهو ناقد تأثر بنظرية العلاقة بالموضوع ـ إلى الفن الحداثي التجريدي باعتباره فنا يقدم نوعا من النكوص قد يمكن مقارنته بارتداد الفرد الضروري نحو موضع ما، من خلاله قد يمكنه القيام ببداية جديدة، كما حدث بالنسبة للمدرسة الواقعية الجديدة في الفن مثلا(١٩).

الجدير ذكره أن هاوزر كان من أوائل الباحثين الذين ربطوا بين التحليل النفسي والرومانتيكية، وقال إن الطابع الرومانسي لمنهج التحليل النفسي في الفن يظهر في أوضح صورة فيما يعزوه للملَكات اللاعقلية والحدسية من دور كبير في مضمار الإبداع الفني، وأن هاتين المدرستين (التحليل النفسي

والرومانتيكية)، تشتركان في النظر إلى اللاشعور بوصفه مصدر الصورة من صور الحقيقة الواقعية، وأن أسلوب التداعي الحر السائد في التحليل النفسي يمثل نمطا آخر من أنماط الصوت الباطن الذي نادت به الرومانسية[٢٠].

من المهم أن نعرف أن هذه التصورات الجمالية هي، إلى حد كبير، نواتج لحقبة تاريخية خاصة، حقبة مازال تأثيرها ـ في الثقافة المعاصرة الأقل طليعية ـ عميقا بدرجة كافية. وتنطبق وجهة النظر الخاصة بالنكوص إلى الطفولة، وإلى الحرية، وإلى الانفعال، والخيال، على قدر كبير من النتاج الفني في القرنين التاسع عشر والعشرين، وقد استلهم معظم هذا النتاج الأفكار الرومانتيكية الأساسية، وتحالفت مع هذه الأفكار، وتبنتها معظم النظريات التعبيرية التي سيطرت على الفكر الجمالي في الغرب والشرق[٢١].

لقد كانت جماليات ما قبل الرومانتيكية، أي الكلاسيكية الجديدة (في مقابل كلاسيكية اليونان القديمة)، عقلانية في جوانب كثيرة منها، فأكدت القواعد، وأنكرت فكرة المتعة القائمة على أساس التلقائية. لقد أكدت على إدراك الاحتمالات الفنية التي تتفق مع معايير خاصة للنظام، والتناسق، والنسبة والتناسب فقط، وكان على الجوانب الخاصة التلقائية، واللاعقلانية، والإحساس بالاتحاد مع العالم أن تلعب دورا هامشيا في تلك التصورات السابقة على الرومانتيكية حول الخبرة الجمالية، والتي سادت لعدة قرون قبل ظهور الرومانتيكية. ويبدو أن ما قاله المصور «فرناند ليجيه» عن رد الفعل الحساس المضاد هو أمر صحيح هنا أيضا. فقد ذكر ليجيه أن القضية الخاصة بمحاكاة الطبيعة سيطرت على كل المسار التشكيلي لفترة طويلة، والفن الإيطالي في عصر النهضة كان أقرب ما يكون إلى التقليد، ولذلك فقد أثار الشكوك حوله، وكان لابد للفنان المعاصر أن ينأى بنفسه عن التقليد كي يرى العالم بوضوح وينطلق بخياله في عوالم الاكتشاف والابتكار. وقد كان الانطباعيون هم أول من بدأ هذه الخطوة ـ في رأيه ـ العام ١٨٦٠، حين بدأ هؤلاء الفنانون الكبار أمثال مانيه، ورينوار، ومونيه، وديجا، وبيسارو، وجوجان، وسيزان، ولوتريك، وسوراه، وغيرهم ثورتهم البصرية في الفنون التشكيلية[٢٢]. لقد كانت الرومانتيكية بمنزلة التوسيع في حجم الهامش الصغير المتاح للتلقائية ضمن الإطار الكلاسيكي الجديد، وأيضا في الوقت نفسه بمنزلة الخفض أو الاختزال أو الاختصار للمتن الكبير المعطى للعقل والمنطق والنسبة والتناسب في الإبداع والتذوق.

ويمكن القول بصحة ذلك أيضا بالنسبة للتحليل النفسي الذي ظهر في وقت كان فيه الاتجاه التحليلي التجزيئي أو العناصري Elementary الذي يدرس العقل الإنساني العام الراشد السوي هو المسيطر على علم النفس، وذلك عندما بدأ فونت أولى الخطوات الحقيقية لتأسيسه العام ١٨٧٩ في ليبزج بألمانيا، وما تلا ذلك من تطورات تسير في الاتجاه نفسه تجلت على نحو خاص في النزعة السلوكية التجزيئية التي سادت بدايات القرن العشرين على نحو خاص[٢٣].

فقد بدأ التحليل النفسي من خلال دراسة اللاشعور والجوانب الغريزية (وليس العقل المنطقي العام) لدى المرضى خاصة (وليس الأسوياء) ولدى الأطفال والكبار على حد سواء، مع إعطاء أهمية قصوى لمرحلة الطفولة. ويمكننا أن نتصور أن تلك المدارس الجديدة التي ظهرت في ميدان علم النفس كالسلوكية والجشطلت والمعرفية كانت أيضا بمنزلة رد الفعل الحساس المضاد تجاه بعضها البعض. فالجشطلت مثلا اهتمت بالأبعاد الكلية للسلوك التي أهملتها السلوكية، والمعرفية اهتمت بالعمليات المعرفية التي أهملتها السلوكية أيضا، وبالتأكيد على الضبط والقياس الكمي الذي أهملته نظرية الجشطلت... وهكذا.

بل يمكننا كذلك القول بأن ذلك صحيح أيضا فيما يتعلق بالتطورات التي حدثت في مدرسة التحليل النفسي ذاتها، من التركيز على الجوانب الغريزية الجنسية، خاصة لدى فرويد، إلى الاهتمام بالأنا الواقعي في «علم نفس الأنا»، ثم الاهتمام بالعلاقات بالموضوع لدى أصحاب نظرية «العلاقة بالموضوع. وقد كانت هذه التطورات كلها ردود فعل حساسة مضادة إزاء الاتجاهات الأخرى. كذلك يمكن اعتبار ما قدمه «لاكان» بعد ذلك، من مزج بين اللغة واللاشعور، بمنزلة رد الفعل الحساس المضاد لإهمال فرويد وغيره لموضوع اللغة (برغم أن فرويد قد اهتم بها خلال حديثه عن فلتات اللسان مثلا). واهتمام لاكان بالنظرة ومرحلة المرآة ودورهما في التفضيل، هو كذلك رد فعل حساس مضاد للإهمال الذي لحق بالمتلقي بشكل عام في المراحل الأولى من التحليل النفسي.

الفني والجمالي والتحليل النفسي

حاولت وجهات نظر عدة في النقد الأدبي والتحليل النفسي أن تميز بين البعدين الفني والجمالي في العمل الفني، وكان هدف هذه الوجهات الأساسي

هو تحرير العمل الفني من التعلق بمؤلفه، ولم يكن المقصود من وراء ذلك الربط بين القارئ والمتلقي، إن هذا سيجيء بعد ذلك بفترة من الزمن.

لقد أشار إروين بانوفسكي - مؤرخ الفن الأمريكي - إلى أننا نستمتع بعديد من المنحوتات، أو التماثيل المجنحة لبعض الفنانين، فهناك ليونة وشعور بالعراقة، أو القدَم فيها تجعلها تكتسب قيمة جمالية، وهذه القيمة الجمالية المتحققة من اللعب الخاص بالضوء، واللون، والبهجة الانفعالية ليست هي القيمة الموضوعية أو الفنية التي نُفذت هذه التماثيل من خلالها بواسطة صانعيها(٢٤).

هذا التمييز الذي طرحه بانوفسكي بين الجمالي والفني أكده أيضا وولفجانج أيزر - وهو من أقطاب نظريات التلقي والقراءة - بعد ذلك فيما يتعلق بالنصوص الأدبية. لكن أيزر، على كل حال، قد وصف هذين الجانبين أو القيمتين على أنهما قطبان، وأن القطب الفني هو النص الفعلي، أو الموضوعي الذي أبدعه الكاتب، أو الفنان، أما البعد، أو القطب الجمالي فهو القطب المدرك، أو هو عملية التحقق أو الإدراك، أو الخبرة التي تتحقق للقارئ أو المشاهد أو المستمع من خلاله. وقد استنتج أيزر أن العمل الفني لا يمكن اعتباره متطابقا مع هذين القطبين، لكنه يجب أن يوضع فيما بينهما، في مكان ما بينهما، ولذلك فقد تحدث أيزر عن العمل الفني باعتباره افتراضيا بطبيعته Virtual in Character. ومن ثم فقد تبنى وجهة نظر فينومينولوجية حول القراءة(٢٥).

وجهة النظر الخاصة هذه التي حاولت التمييز بين البعدين الفني والجمالي في العمل، كان هدفها تحرير العمل الفني من تعلقه بمؤلفه فقط كما سبق أن أشرنا، فالأعمال الفنية - في رأي أصحاب هذه الوجهة - ينظر إليها باعتبارها مستقلة، أو كُونت من خلال مادتها الخاصة أو لغتها وبنياتها وعلاقاتها الداخلية وهي - هذه الأعمال - في رأي أصحاب وجهات النظر هذه، مقطوعة الصلة تماما بالحاجات التعبيرية لمؤلفيها أو متلقيها، وقد انكمش سياق التفسير في هذا النموذج وتوقف عند حدود العمل الفني الفردي. وقد تتبع أبرامز جذور وجهة النظر هذه بدءا من أواخر القرن الثامن عشر وحتى منتصف القرن العشرين، وخاصة لدى نقاد وكتاب في إنجلترا والولايات المتحدة أمثال ريتشاردز وأرشيبالد ماكليش وكلينيث بروكس ووليام

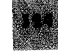
أمبسون وغيرهم، هؤلاء الذين بدأوا ينظرون إلى القصائد على أنها نتاجات في ذاتها مع وجود خصائص بنائية مميزة لها، مثل التوترات والمفارقات ومسارات النمو والتطور وأنماط الغموض، وغير ذلك من الخصائص[٢٦]. لقد وجهوا اهتمامهم نحو القراءة القريبة، أي قراءة النص من داخله وليس من خارجه، كما قالوا، فلا اهتمام بالخصائص السيكولوجية لمبدع النص ولا بالأبعاد الاجتماعية والثقافية التي ظهر النص من خلالها أو في ضوئها.

ويمكن مقارنة هذه الاهتمامات باهتمامات سابقة واهتمامات لاحقة أيضا، اهتمامات سابقة لدى نقاد تشكيليين وشكليين أمثال كلايف بل وروجر فراي ولدى فلاسفة أمثال سوزان لانجر، وباهتمامات لاحقة لدى أصحاب المدرسة البنيوية، خاصة في صورتها الكلاسيكية كما بدأت في فرنسا في النصف الثاني من هذا القرن، وقبل أن تحدث فيها ولها تطورات عدة لا نستطيع أن نحيط بها في هذا السياق.

الجدير ذكره، وهذا هو ما يهمنا الآن، أنه مع مرور السنوات خلال القرن العشرين تحول الاهتمام في التحليل النفسي والفن من التركيز على المحتوى (أو: ماذا؟ What) إلى التركيز على الشكل (أو كيف ?How)، أي من التركيز على المضمون الظاهر، أو الخفي في العمل الفني، إلى التركيز على الطريقة التي أُنشئ أو أُبدع العمل الفني من خلالها، ومن ثم رُكِّز أكثر على بنية النص الأدبي وأيضا على بنية اللاشعور (لدى لاكان مثلا).

لقد تحول التحليل النفسي من الاهتمام البالغ بالدوافع الغريزية المكبوتة، والرغبات، والمخاوف والحالات الانفعالية غير السوية إلى الاهتمام بالإستراتيجيات الدفاعية، والمقاومة، والتوافق. وفي الوقت نفسه تقريبا، الذي بدأ فيه النقد يرفض وجهة النظر الرومانتيكية حول الأعمال الفنية، باعتبارها «حاويات» للمشاعر القوية المتدفقة كما صاغ وردزورث هذا الأمر، بدأ في التحليل النفسي أيضا شعور بالضجر من ذلك النموذج الخاص للعقل باعتباره ساحة للصراعات والدوافع التي لا تكف عن الاصطدام.

وكما لاحظ كريس، فإن الاهتمام الخاص بالتحليل النفسي قد بدأ يتحول نحو الطرائق الخاصة التي تتمثل الموضوعات النفسية الداخلية - المحددة سلفا داخل شخص معين - من خلالها، وأيضا نحو الإستراتيجيات الخاصة التي تدعو على نحو متكرر إلى اللعب وتنشيط الخيال[٢٧].



لقد أصبح الاهتمام في كل من التحليل النفسي والفن موجها إذن نحو الأسلوب، وأصبحت الفروق البنيوية المرهفة والحساسة، والآليات الخاصة بنص معين هي ما يفرض نفسه على اهتمامات المشتغلين في المجالين، ولعل ما قدمه لاكان بعد ذلك من نظرة خاصة إلى اللاشعور ـ باعتباره نصا جديرا بالتحليل والتأويل ـ من الأمور التي تعبر بحق عن هذه التحولات الجذرية في التحليل النفسي.

كان الوقت الذي ظهر فيه ما يسمى بالنقد الجديد والنقاد الجدد في ثلاثينيات وأربعينيات القرن العشرين هو الوقت نفسه الذي بدأ فيه علماء «علم نفس الأنا» الكبار في نشر إسهاماتهم الخاصة في النظرية التحليلية النفسية. لقد أصبح من المستحيل في مجال الفنون البصرية مثلا، تجاهل التحديات الشكلية التي حاولت مدارس عدة جاءت بعد الانطباعية مثل التكعيبية والمستقبلية(٢٨)، والتعبيرية التجريدية(٢٩)، أن تتعامل معها.

وقد كان التحدي، ومن ثم الهدف الخاص بكل هذه المدارس الفنية في التصوير، هو أن تجتذب اهتمام عين المشاهد على نحو نشط وفعال، وأن تجبره على أن ينظر إلى Look At، لا أن ينظر عبر Look Through العمل الفني، أن يرى الشكل بدلا من أن يقرأ الحكاية أو الرمز. وقد قصد من الأعمال الفنية بشكل عام أن تكون حاضرة وموجودة Present في ذاتها لا أن تكون ممثلة Represent لأي شيء آخر(٣٠).

وحدث شيء مماثل في النقد الأدبي حين بدأت المدارس الشكلية أو الشكلانية في الحضور وفرض نفسها على المناقشات الأدبية والنقدية. وكما أشار رامان سلدن، فإن النقد الشكلي الذي أرسيت قواعده في روسيا قبل ثورة ١٩١٧، قد لا يبدو غريبا في أعين طلاب النقد الأدبي الذين نشأوا في ظل تيار النقد الجديد الأمريكي الإنجليزي، بتركيزه على «النقد العملي» و«الوحدة العضوية» للنص، فالنقد الجديد يشبه الشكلية الروسية في السعي إلى استكشاف الخصوصية الأدبية للنصوص. وكلا النوعين من النقد يرفض النزعة الروحانية المترهلة التي غلبت على النظرية الأدبية الرومانسية في أواخر أيامها، ويفضل اتخاذ موقف تجريبي وتفصيلي من القراءة. ولكن الشكليين الروس كانوا أكثر اهتماما بالجوانب المنهجية، وأكثر انشغالا بوضع أساس «علمي» لنظرية الأدب، أما النقاد الجدد فقد جمعوا إلى الاهتمام

بالتنظيم اللغوي المتميز للنصوص تأكيدا للانفصال بين المعنى الأدبي والتصورات العقلية المنطقية، إذ إن التركيب المعقد للقصيدة بمنزلة تجسيد لاستجابة إبداعية إلى الحياة، استجابة لا يمكن اختزالها في عبارات منطقية أو تلخيصات نثرية(٣١). وتكتسب هذه القرابة الزمنية لتلك التطورات المتوازية في تاريخ الأفكار والثقافة قوة إضافية، خاصة عندما نلاحظ أن وظائف أو نشاطات الأنا الشعورية واللاشعورية التي قام علماء علم نفس الأنا باستكشافها بالتفصيل، وذلك من خلال دراسات لباحثين أمثال أنا فرويد وهارتمان وكريس وأرنزفايج وغيرهم.

فالفنان المصور الذي يميز اللون والشكل والملمس ويعالج المواد الفنية بعناية، ويقدم أحكاما جمالية وعملية، ويمارس المهارة والانتباه والذاكرة واختبار الواقع، وكذلك الشاعر الذي يستخدم اللغة كعامل منظم لهذه النشاطات، وكذلك غيرهم من المبدعين يندمجون ـ كلهم ـ في نشاط خاص شديد الرقي والإحكام من نشاطات الأنا الواقعية لا الهو الغريزي. وقد حاول علم نفس الأنا إذن أن يقدم إسهامه الخاص في صقل فهمنا للخصائص الشكلية للفن من خلال تطبيقه لنظريات التكيف، والدفاعية، والتكامل النفسي على الأعمال الفنية، وقد أشار أرنزفايج مثلا إلى أن العناصر الشكلية التلقائية في العمل الفني، التي قد ينجم عنها انطباع معين بالفوضى والعشوائية، يكون لها مظهر خادع، حيث إنها تشتمل على نظام خفي يتبع بعض الأنظمة الجمالية، ويحتاج إلى حساسية خاصة لكشفه، فهو لا يمكن فهمه من خلال الرؤية الحسية البصرية العادية... إن خطوط الفنان التلقائية المليئة بالخلط والفوضى تعد في رأي أرنزفايج أكثر تمييزا للعمل الفني من الأشكال المتعمدة المقصودة كبيرة المساحة(٣٢).

وقد كان الشكل الفني الذي حاول هذا المنحى الشكلي أو الشكلاني أن يتعامل معه على نحو متكرر هو الأدب، وخاصة الرواية والمسرح، وذلك لأنه تم من خلالهما التعامل بشكل مباشر مع الوسيط الخاص باللغة اللفظية. وتبدو لغة الشعر أكثر مراوغة ومجازية من لغة القصة القصيرة، فهي أكثر تكثيفا واختصارا، وإن كان هذا لم يمنع بعض المحللين النفسيين من التعامل أيضا مع هذين الشكلين الأدبيين، إضافة إلى اهتمامات أخرى كثيرة، خاصة بالسينما أيضا، كما سنعرض لذلك فيما بعد.

ظهرت بالطبع، محاولات مبكرة لدى فرويد في التعامل مع النص الأدبي خاصة في دراسته المبكرة حول قصة «جراديفا» لجنسن، وهي أول محاولة في التحليل النفسي لنص مكتوب، وكتاباته حول الأساطير والحكايات الخرافية والدراما التراجيدية خاصة «أوديب ملكا» لسوفوكليس، و«هاملت» و«لير» و«ماكبث» لشكسبير، و«الإخوة كارامازوف» لدستويفسكي، وأيضا اهتمامه بأعمال ستيفان زفايج المبكرة، وكلها اهتمامات لا تتكر بالنص الأدبي، لكنها لا تقف عنده بل تأخذه تكأة لتحليل الأعماق اللاشعورية للمؤلف ذاته.

أما أساس الجهود الخاصة بالتحليل النفسي لنصوص أدبية بشكل مستقل عن المؤلف فقد صاغته إليزابيث دالتون بقولها إن المرجعيات الجوهرية للعمل الأدبي تكون موجودة بداخله، فبرغم أن تشكيل المعنى اللاشعوري للنص يكون مستمدا من الحياة النفسية اللاشعورية للمؤلف، إلا أن هذا التشكيل لا يكون بالضرورة بمنزلة الامتداد، أو التطابق مع هذه الحياة الخاصة[٣٣]. وكذلك أشار كونز kuhns إلى أنه من الخطأ أن ننظر إلى حياة الفنان خارج العمل الفني، فالتحليل النفسي التطبيقي ينبغي أن يتحرك بعيدا عن الفنان، ويتجه نحو العمل الفني نفسه، فالموضوع الفني ذاته وتأسيسه لواقعه الخاص هو ما ينبغي أن يكون مركز الاهتمام[٣٤].

ويمكننا أن نعتبر التطورات التالية لفرويد، والتي حدثت في التحليل النفسي والخاصة بنظرية علاقات الموضوع، كما عرضنا لها في الفصل الثالث أيضا، بمنزلة التطوير ـ كذلك ـ لهذا المنحى الذي يركز على العمل الأدبي، مع ملاحظة أن العديد من هذه الدراسات التحليلية النفسية المناسبة، كان يعود أيضا إلى المؤلف أو ينتقل من العمل إلى المؤلف وبالعكس.

نلاحظ أن الكثرة الغالبة للجهود التحليلية النفسية في مراحلها المختلفة، برغم اهتمامها المباشر أو غير المباشر بعمليات التذوق للأعمال الأدبية، ومحاولة فهمها من خلال مفاهيم تفسيرية عدة، لم تهتم بشكل مباشر باستجابة القارئ للعمل الأدبي. وقد كانت هذه الدراسات على نحو ما بمنزلة الاستكشاف لتفضيلات الكتاب، والنقاد، والمحللين النفسيين أنفسهم أكثر من الاستكشاف لتفضيلات القراء الفعليين، وكانت أيضا بمنزلة الدراسات التي تتم على أسلوب الكاتب من أجل فهم العلاقة بين أسلوبه الأدبي، وأسلوب شخصيته أو طرائق هذه الشخصية الدفاعية في مواجهة الأزمات النفسية،

ولذلك ظهر رد الفعل الحساس المضاد الآخر في علم النفس تجاه كل هذه الصور أو الاتجاهات التحليلية النفسية، وتمثل رد الفعل الحساس هذا في الاتجاه الثاني الذي نتحدث عنه في هذا القسم من هذ الفصل، والخاص بالاتجاه الموضوعي في دراسة التفضيل الجمالي للأدب.

المنحى الموضوعي والتفضيل الجمالي للأدب

البدايات

يعتمد المنحى الموضوعي في دراسة الأدب عامة، والتفضيل الجمالي للأدب خاصة، على إجراءات واضحة محددة، كما أنه يقدم بيانات عيانية قابلة للتحديد، فهذا المنحى يتعامل مع الحقائق القابلة للملاحظة، والقياس داخل النص الأدبي أو خارجه (استجابات القراء فعلا)، ويتبنى الوسائل المناسبة للوصول إلى مثل هذه الحقائق.

وقد ظهرت في مواجهة هذا المنحى اعتراضات عدة بعضها ضمني كامن، وبعضها واضح وصريح، بل وساخر ومنكر لمدى إمكان استخدام مثل هذا المنحى في دراسة الأدب. فالأدب هو في رأي أصحاب هذه الاعتراضات مادة شديدة الرهافة، خاصة عندما تتعلق هذه المادة بانفعالات مثل الحب والكراهية، أو بقيم مثل الحرية والعدالة والمساواة، فهل يمكن ملاحظة هذه الانفعالات والقيم؟ وهل يمكن جعلها قابلة للملاحظة؟ ومن ثم كيف يمكن دراستها موضوعيا؟

وقد قام بعض النقاد في بداية القرن العشرين بمحاولات مهمة في هذا الاتجاه، ولعل أشهرهم هو الناقد الإنجليزي ريتشاردز I.A.Richards خاصة في كتابه «النقد التطبيقي Practical Criticism» الذي ظهر العام ١٩٢٩، في وقت لم يكن علم النفس فيه مهتما بدرجة كبيرة بالأدب. وتظل هذه الدراسة ـ كما يشير تشايلد ـ مثيرة للاهتمام داخل علم النفس حتى الآن. لقد أعطى ريتشاردز خلال تلك الدراسات ـ التي قام بها ـ عددا من القصائد غير محددة المؤلف إلى طلاب يدرسون الأدب في الجامعة الإنجليزية، التي كان يقوم بالتدريس فيها، وطلب من كل منهم أن يقرأ كل قصيدة بعناية، وأن يكرر هذه القراءة ثم يعلق على القصيدة ويعطيها تقييمه الخاص.



وقد راجع ريتشاردز «استجابات الطلاب لكل قصيدة»، وسعى من أجل الوصول إلى الصياغة، والتحديد للمعاني المختلفة للقصائد المختلفة، والتي كانت معانيها تختلف من قارئ إلى قارئ، وحاول أن يحدد كيفية صدور الأحكام الجمالية على القصائد، عندما يكون الفهم لها صحيحا أو غير صحيح[٣٥].

قبل ذلك كان ريتشاردز، بالتعاون مع أوجدن Ogden، في كتابهما «معنى المعنى The Meaning of Meaning» (العام ١٩٢٣) قد حاولا التمييز بين المعنى العقلي، والمعنى الانفعالي للكلمات، ومن خلال تحليله للقصائد في كتابه «النقد التطبيقي» كان ريتشاردز يحاول أن يفك المعنى الانفعالي إلى ثلاثة مكونات هي: شعور الشاعر نحو الموضوع الذي يكتب عنه، والنغمة السائدة الموجهة نحو القارئ في القصيدة، ثم النية أو القصد الذي يقصد من ورائه التأثير في القارئ. فمن خلال القصيدة يشتق القارئ الانفعال والنغمة والقصد، وهي الجوانب التي تكون مسؤولة أو مفسرة للعمل الكلي الذي يقرأه أو يسمعه. إن الفهم المناسب للقصيدة - كما رأى ريتشاردز - يشتمل على التأويل المناسب أو الصحيح لهذه الجوانب الثلاثة من المعنى التوقعي Expectatonal Meaning، وهو المعنى الذي يرتبط بعمليات التوقع أو الاستباق لما سيأتي في القصيدة أو داخلها، كما يشتمل أيضا على تلك الجوانب الخاصة بالمعنى الدلالي أو المرجعي Referential Meaning، الذي يحيل إلى أشياء أو صور خارج القصيدة، وقد يتداخل الفشل في فهم المعنى التوقعي (الداخلي) مع الفهم الصحيح للمعنى الدلالي (الخارجي) فتعاق عملية التذوق[٣٦].

كان كتاب ريتشاردز عندما صدر «إلى جانب كونه تمردا على فوضى النظريات النقدية، محاولة منهجية صادقة لإقامة النقد على أساس علمي راسخ، وكان ريتشاردز في ذلك متأثرا بالنزعة التجريبية التي كانت غالبة على تفكيره، وهي النزعة التي دفعته إلى التعاطف مع المدرسة السلوكية في علم النفس، ومن ثم التركيز في فهم التجربة الجمالية على الاستجابة السلوكية التي تخلقها هذه التجربة في المتلقي من ناحية، وعلى صلة هذه الاستجابة بنظرية في القيمة، من ناحية ثانية، وأخيرا على نظرية في التوصيل لا تقل عنها في الأهمية»[٣٧].

كذلك قام داوني J. Downey في بدايات القرن العشرين بدراسة استكشافية كي يتعرف من خلالها على أسس تفضيل الأفراد للجميل والسار من الشعر، وكذلك أنواع الانفعالات والصور العقلية المرتبطة بتفضيلات الأفراد لأنماط معينة من الشعر. واستخدم هذا الباحث نماذج من أشعار لـ «براوننج» وبيرون وشلّي ومالارميه وغيرهم، وكان يطلب من الأفراد كتابة تقارير استبطانية عن خبراتهم التي يشعرون بها خلال قراءتهم لهذه الأشعار، وخلال محاولاتهم لتنظيمها داخليا، وميز بين ما سماه الشعر الانفعالي وما سماه شعر الصور Imagery poetry أو شعر التفكير بالصور، وقال إنه في النوع الأول يكون الانفعال هو السائد، وفي الثاني تكون الصور هي السائدة، حتى لو لم يكن هناك انفعال ما كبير يهيمن على القصيدة. وقد وجد داوني أن المحصلة العامة لدراسته هي أن الاستجابة العامة للشعر الانفعالي أكثر ذاتية من الاستجابة العامة لشعر الصور العقلية. كذلك وجد هذا الباحث أن الألفة بالمادة الأدبية تعمل على خفض الفروق بين الأفراد، وأيضا أن المضمون الخصب انفعاليا وتصوريا من المادة الشعرية يساهم مساهمة كبيرة في عمليات التفضيل الجمالي، وأن آثار الفروق الفردية في التفضيل الجمالي تكون واضحة جدا بدرجة يمكن من خلالها تجميع الأفراد في فئات متميزة على أساس نمط استجاباتهم(٣٨).

وخلال دراساته المبكرة، وجد بيرت كذلك أنه حتى بعد استبعاد الفروق في الذكاء العام بالأساليب الإحصائية المناسبة، ظل هناك عامل كبير تشترك فيه كل الاختبارات المستخدمة في قياس التذوق الفني، وقد نُظر إلى هذا العامل على أنه بمنزلة العامل العام للقدرة الفنية. وقد أشار بيرت نفسه إلى أن هذا العامل ليس مقصورا على «الفن» بمعناه الضيق، لكنه يدخل أيضا في كل تجليات ومظاهر التذوق الجمالي السمعية، والبصرية، واللفظية، والملموسة. وقد أشار بيرت أيضا إلى أنه عندما تم التحكم الإحصائي في الذكاء العام، والتذوق العام (أي استُبعد تأثيرهما أو حُدِّدَ بالأساليب الإحصائية المناسبة)، ظهرت عوامل أخرى أكثر تخصصا بالنسبة إلى تذوق الأدب (الشعر والنثر) والموسيقى، والتصوير، والنحت، والعمارة، والرسم، أي عوامل خاصة بالأنواع الفنية مختلفة المحتوى، وقد

دعمت بحوث بيرت وتلاميذه التالية هذه النتائج التي يبدو أنها تتضمن الإشارة إلى وجود استعدادات متخصصة فطرية بالنسبة إلى التذوق أو المهارات اللفظية، والبصرية، والسمعية، والحركية ، وأنه خلال المرور عبر هذه الأقسام الفرعية ـ وفقا لمحتواها ـ يمكننا أن نجد أيضا عوامل قطبية تشير إلى التفضيلات (أ) للأساليب الكلاسيكية من الفن ومنها الشعر والنثر في مقابل الأساليب الرومانتيكية، و(ب) المعالجة الواقعية في مقابل المعالجة الانطباعية. وهذه العوامل يبدو أنها تعتمد، في جانب منها على الأقل، على العوامل المزاجية [٣٩].

كذلك أشار أيزنك في دراسة مبكرة له إلى أنه وجد في أحد تحليلاته للتقديرات المعطاة لعدد من القصائد بلغ ٣٢ قصيدة، عاملا مماثلا لعامله القطبي الذي يميز بين الذين يفضلون الأعمال البسيطة في مقابل الذين يفضلون الأعمال المركبة ـ في الفن التشكيلي مثلا ـ وقد كان هذا العامل، في مجال الشعر، يميز هؤلاء الذين يفضلون المخطط الشعري Poetie Scheme أو الشكل الشعري الإيقاعي المنتظم، وكذلك الإيقاعات المقفاة والموقعة جيدا وبسيطة المعنى، وبين هؤلاء الذين يفضلون المخططات أو الأشكال الشعرية ذات النزعة التجريبية غير المنتظمة في إيقاعاتها، وذات المعاني الأكثر تركيبا أو تعقيدا [٤٠]. في ضوء ذلك يمكننا القول إن هذا الانقسام الواضح في الذائقة العربية بين من يفضلون الشعر العمودي ومن يفضلون الشعر الحديث، قد يصبح انقساما أقل إذا أقر كل طرف بحرية اختيار الطرف الآخر لما يتناسب مع ذائقته الخاصة، ولا يقوم بنفيه أو استبعاده وتأكيد ذاته واختياراته فقط كما هو حادث فعلا الآن.

الجهود التالية

قدم الأدب مجموعة من الظواهر التي أفادت في تعميق الفهم لعملية الانتباه داخل مجال علم النفس. فقد ناقش برات J.R. Pratt مثلا كيف يؤثر تركيب المثير، أو العمل الفني في الشعر ـ وكذلك في الموسيقى والفن التشكيلي ـ في عملية الانتباه، فالشعر يستثير التوقعات، ويؤدي كذلك إلى الدهشة ذات الأثر السار عندما تُشبَع هذه التوقعات. وقد أشار برلين أيضا إلى اهتمامه الخاص بجوانب عدة في الشعر مثل طول الجمل

وطبيعة الأصوات والصور، كما أشار إلى الرواية البوليسية خاصة، والرواية بشكل عام من خلال المصطلحات الخاصة بالاستثارة وإشباعها، فحب الاستطلاع يُستَثار في الأعمال الروائية من خلال خلق التوقعات والإحباطات، ثم تُصرَف أو تُشبَع هذه الحالات بطرائق مثيرة للدهشة وغير عادية.

كما ذكرنا، في مواضع عدة سابقة من هذا الكتاب، فإن برلين أشار إلى أننا ننجذب ونستمر في اهتمامنا بالمثيرات والأعمال الفنية التي تمتلك قدرا معينا من الجدة Novelty والتركيب Complexity والتباين Heterogeneity أو التغاير والإدهاش، أو المباغتة Surprisingness والغموض Ambiguity وغير ذلك من الخصائص المميزة للمثير الجمالي. فمثل هذه المثيرات تقدم مصادر جديدة مرتفعة من التنبيه للجهاز العصبي، ومن ثم تستثير تلك الحاجات البيولوجية الموجودة لدى الكائنات الحية، مما يجعلها تقوم بالاستكشاف لإشباع الفضول المعرفي الخاص بهذه الحاجات. وعلى سبيل المثال، فنحن لا نفضل المثيرات شديدة البساطة، أو المألوفة تماما، لأنها تكون شديدة الإثارة للملل، وتخلو من القدرة على استثارة الاهتمام، وأيضا لا نفضل المثيرات شديدة التركيب والغموض ... إلخ، وذلك لأنها تكون مسببة للارتباك وللإحساس بالغموض، والاضطراب، ولا تحقق الاستجابة المناسبة، ونفضل، بدلا من ذلك، تلك المثيرات أو الأعمال الفنية، التي تشتمل على درجة متوسطة، أو معتدلة من التركيب، فالأمر المثالي بالنسبة إلى أي عمل فني هو أن يقع بين هاتين النقطتين، أي عند درجة وسطى بين البساطة والتركيب.

وهذه الصورة الخاصة بالعلاقة بين التفضيل والتركيب تتعقد إلى حد ما عندما يُدْخَل نمط المادة المستخدمة في حساب هذه العلاقة في الاعتبار، كأن تكون هذه المادة مثلا مألوفة أو غير مألوفة، كما أن المستوى الأمثل للتفضيل الجمالي سوف يتغير، صعودا أو هبوطا، اعتمادا على خبرة المتلقي وخلفيته الثقافية وتوقعاته الخاصة من العمل الفني.

برغم وجود تحفظات على ما طرحه برلين، فإن بعض الدراسات في مجال التذوق أو الاستجابة للأعمال الأدبية قد أكد فرض التوسط لديه، من ذلك مثلا، ما وجده كامان Kamman العام ١٩٦٧ من أن تفضيل القراء للشعر

المتسم بدرجة متوسطة من التركيب، يفوق تفضيلهم للشعر المتسم بدرجة عالية، أو بدرجة منخفضة، من التركيب، وبرغم أنه أجرى دراسته على نوع واحد من المادة الأدبية، فإن نتائجه تتسم بالأهمية، وذلك لأنها اتفقت مع نتائج أخرى مماثلة في مجال الفن التشكيلي، ومن ثم فإنها أكدت أيضا فرض الوسطية أو الاعتدال كما عبرت عنه دراسات «برلين»(٤١) وهو فرض يحتاج منا إلى أن نتوقف عنده بعض الشيء.

فرض الوسطية والتفضيل الجمالي

يرتبط «فرض الوسطية» في رأينا بأهمية البعد عن المألوف والشائع والعادي والمبتذل بدرجة معينة، وهي فكرة شائعة بأشكال مختلفة خاصة لدى نقاد الأدب، كما نجدها لدى علماء النفس أيضا، فمثلا أشار بيكمان إلى أن المعنى الانفعالي مشتق، في جانب من انتهاك هذا الشعر، أو هتكه، للمتوقع أو المألوف، فالشعر يفقد كثيرا من خصائصه إذا تحول إلى نثر، وذلك لأن المتلقي لن يستطيع حينئذ أن يعايش أو يمر بخبرة الأثر الانفعالي الناتج عن عمليات تغيير الاتجاهات، أو التوجهات البنائية أو النحوية، وهي العملية التي أطلق عليها اسم Syntactical Disorientation، أي تغيير التوجهات البنائية أو التركيبية التي يقدمها الشعر(٤٢). وإلى مثل هذا الرأي يذهب الناقد الفرنسي جان كوين J. Cohen في كتابه «بناء لغة الشعر» حيث أكد أهمية ابتعاد لغة الشعر عن المألوف أو الشائع من اللغة، بدرجة ما، حتى تحقق الأثر المنشود من وراء إبداعها، ولذلك تحدث كوين عن فكرة الانحراف أو الانزياح Deviation، وهي الفكرة التي تتردد أصداؤها الآن بأشكال مختلفة في كتابات نقاد وشعراء عرب عديدين (أدونيس مثلا)، وهي أيضا الفكرة التي أوضح شكري عياد في كتابه «اللغة والإبداع» أبعادها المختلفة وتمييزها عن الافكار التي قد تختلط بها، مثل «الاختيار» و«مخالفة القواعد»، وغير ذلك من المفاهيم. كما أنه وجد جذورا عميقة لهذا المصطلح في التراث العربي متمثلة فيما سماه البلاغيون الاستطراف، والبعد في التشبيه، والغرابة في الاستعارة، وأن الانحراف يكون لدى العرب أيضا في «البناء النحوي للجملة»، ولكنه لا يعني مخالفة القواعد، وإنما يعني «العدول عن الأصل»(٤٣).

يؤكد جان كوين أن المستوى الذي يقصد الشاعر أن يفهمه وأن يوصله هو مسافة وسطي بين الفهم وسوء الفهم، لذلك فقد تحدث هذا الناقد عن مرحلتين مهمتين في تذوق الشعر: الأولى أطلق عليها اسم وجود الانحراف أو عرضه أو تقديمه Presentation of Deviation أما الثانية فهي: اختزال الانحراف Reduction of Deviation، والأمر هنا شبيه بتلك الحالة السديمية العامة التي تحدث عنها برجسون وسويف وغيرهما، والتي تكون موجودة في بداية عملية الإبداع أو التذوق، حيث توجد حالة من عدم التوجه، ثم يُكْتَشف توجه ما أثناء الخبرة الجمالية، من خلال إنتاج وحدات فرعية، تختلف عن الوحدات الموجودة الخاصة بالمعنى الظاهري للرسالة أو العمل الفني، وقد يتم ذلك مثلا من خلال القيام بإحداث التجاور، أو التقابل، مثلا، بين الأفكار التي لا تبدو متشابهة أو قريبة في معناها. إن حالة الانحراف قد تعوق عملية الفهم للوهلة الأولى، لكن هذا التفاوت يُحَلّ عندما يبدأ أو يفتح التمثيل الداخلي (العقلي أو الخيالي)، لدى القارئ للقصيدة، طريقا نحو تمثل أو تمثيل آخر جديد لها، وهو تمثل يكون أقل وضوحا وأكثر غموضا في البداية، ومن ثم قد يشتبك، أو يتصادم مع المعنى الإشاري المحدد، الذي يتفق بدوره مع معلومات أو موضوعات محددة ترتبط بما هو شائع أو مألوف، فالقصيدة هنا ـ وكذلك أي عمل إبداعي متميز ـ تقوم كما قال بيرنشو Burnshaw بالتوحيد بين المألوف والغريب، بين الواقعي وغير الواقعي، بين الواقعي والمتخيل، ووظيفة الخطاب الشعري في رأي كوين هي تفتيت الاستجابة العادية المباشرة للغة أو تغييرها بحيث يكون توصيل المعنى غير المألوف أو غير المعتاد (أي المعنى الشعري) أمرا ممكنا[٤٤].

الشيء اللافت للاهتمام أن برلين يعود في مواضع كثيرة من كتاباته إلى كوين، ويؤكد وجود جوانب كثيرة مشتركة بينهما، خاصة في نظرتها إلى العناصر المكونة للأعمال الفنية، وللعوامل المحددة لاستجابات الأفراد لهذه الأعمال[٤٥].

وقد أشار عدد من المنظرين كذلك إلى أن الفن يتميز بخصائص مثل الجدة وكسر التوقعات، فقال الشكلانيون الروس والتشيك مثلا، إن الحيل الشعرية تشتمل على تحريف أو تشويه Deformation معين، وإن ما يعطي

الشعر أثره الخاص هو استخدام الكلمات بطرائق غير مألوفة وغير متوقعة. فالاستخدامات غير المألوفة للكلمات في الشعر يفترض أنها تكثف الإدراك، وتستثير الانتباه وتُوَلِّد التوقعات التي تسعى دوما نحو إشباعات جديدة.

في كل من الحياة اليومية واللغة الشعرية تصبح العناصر اللغوية مألوفة على نحو تدريجي، أي أنها تفقد تأثيرها وتتوقف عن أن تكون مثيرة أو لافتة. ومن مثل هذه الملاحظات اشتق عدد من الشكلانيين أمثال موكاروفسكي وشكلوفسكي الفكرة الخاصة بأن الأدب ينبغي أن يتطور. فإذا كانت الآثار الجمالية تنتج عن التحريف أو الانحراف عن الشائع والمألوف، وإذا كان الانحراف يصبح بالتدريج (مألوفا)، فإنه ينبغي أن يكون هناك ضغط دائم على الفنانين المتابعين لإنتاج تحريفات وتغييرات جديدة، ويكون هذا ممكنا في واقع الأمر من خلال التجريب الذي يقوم في جوهره على أساس الخيال والمرونة.

صاغ عدد من المنظرين على نحو مستقل أفكارا متماثلة تتعلق بهذا الأمر، منهم جولير Goller ولافير Laver وماير، وبيكمان، وكوهن. وقد مال عدد منهم إلى الاتكاء على أسس حدسية أو سيكولوجية تتعلق بالفهم الشائع.

أما الصياغة الأقوى والشاملة فمشتقة من النظرية السيكولوجية، ووفقا لبرلين ـ كما أشرنا سابقا ـ فإن الحب أو التفضيل لأي مثير يقوم على أساس جهد الاستثارة الخاص بهذا المثير. ويقصد بجهد الاستثارة مقدار الاستثارة العصبية العامة، التي يستطيع هذا المثير إنتاجها في قشرة المخ، وجهد الاستثارة الخاص بأحد المثيرات تحدده خصائص المقارنة الخاصة به (مثل جدته وتركيبه قدرته على الإدهاش والبعد عن التعبير المباشر والأحداث سهلة التنبؤ بها...إلخ).

وهناك كذلك الخصائص الأيكولوجية أو البيئية (مثل القيمة الإشارية أو المعنى أو المعاني التي يشير إليها أو يوحي بها العمل الفني)، والخصائص السيكوفيزيقية المميزة (مثل شدة هذا المثير مثلا). ويشير قدر كبير من الشواهد إلى أن الناس يفضلون المثيرات التي تتسم بدرجة متوسطة من جهد الاستثارة هذا، وأنهم لا يفضلون المثيرات ذات جهد الاستثارة المرتفع تماما، أو المنخفض تماما، وقد تأكد ذلك من دراسات

عدة على مثيرات أدبية (كامان وإيفانر مثلا) وعلى مثيرات بصرية (داي وفيتز). وهناك دلائل عدة أيضا على أن الاستجابة الجمالية تميل إلى أن تصبح مألوفة أو عادية بعد ذلك، أي أنه مع تكرار العرض للمثير يتناقض جهد الاستثارة أو القيمة المؤثرة الخاصة بالمثير الجمالي، بحيث إنه مع زيادة تكرار العرض لهذا المثير الجمالي أو غيره، فإنه يفقد تأثيره، أي يفقد جهد الاستثارة الخاص به، فالجديد يصبح مألوفا عاديا، والغامض يصبح واضحا، والمدهش يصبح مملا ... الخ، ويترتب على ذلك أن نلاحظ أن العمل الفني الذي كان على درجة متوسطة من جهد الاستثارة لن يحافظ على هذا التأثير إلى الأبد، بل سيفقده تدريجيا، ومن ثم يفقد قدرته على إثارة الاهتمام أو التفضيل أو الانتباه، ومن هنا تبرز أهمية عامل الجدة الذي أشار إليه فؤاد ذكريا بالنسبة للتذوق الموسيقي، وقد أشرنا إلى ذلك في موضعه خلال الفصل التاسع من هذا الكتاب.

ويترتب على ما سبق القول إنه إذا قام الفنان، أو الفنانون الذين يجيئون بعده، في الجيل اللاحق، على إنتاج العمل الفني نفسه، أو أعمال مماثلة له، بالمواصفات نفسها، فإن التفضيل لهذه الأعمال سيتناقص تدريجيا، وأنه من أجل التعويض، أو التخفيف من مسألة الاعتياد، أو الألفة، أو النفور هذه، ينبغي أن تكون الأعمال الفنية التالية مشتملة على جوانب أكثر وأكثر من جوانب جهد الاستثارة (الجدة مثلا أو التركيب)، وهذا قد يمكن إنجازه، من ناحية المبدأ، من خلال الزيادة الخاصة في أي مكون من مكونات جهد الاستثارة، مثلا قد يجعل المؤلفون الموسيقيون الموسيقى، أعلى من حيث الشدة. وقد يرسم المصورون لوحات أكبر من حيث الحجم أو أكثر سخونة من حيث اللون (كما فعل ماتيس مثلا... إلخ).

وقد يقوم الشعراء بتضمين مقاطع نثرية داخل القصائد، أو يتخلصون تماما من القوافي، أو يمزجون بين الشعر والقصة القصيرة أو المسرح والصور والفنون التشكيلية، أو يتعمدون الغرابة والسخرية والصدمات في القصائد، وقد يضع الروائي مقاطع تحوي معلومات مستمدة من الصحف أو وسائل الإعلام أو غيرها فيما يسمى بالرواية التسجيلية، وقد يضع قصائد (أغاني وأمثالا شعبية ومعلومات علمية أو ما شابه ذلك من أجل أن يحدد في الشكل الشائع للرواية أو القصيدة... إلخ).

وقد يعكس الأدب خاصة، والفن عامة، ما يحدث في المجتمع ويعبر عنه (ليس بشكل مرآوي كما قالت نظرية الانعكاس)، لكنه يفعل ذلك من خلال طرائق مختلفة في الأزمنة المختلفة. فإذا كان هناك ضغط نحو التغير في عالم الفن، فإنه يكون هناك بعض الضغط المقاوم للتغير ضده أيضا. وعلى المستوى الاجتماعي، يكون معدل التغير في التراث الشعري هو دالة للقيمة المعطاة للجدة من خلال النظام المنتج للشعر (الشعراء أنفسهم)، وهذا النظام الذي ينتج الشعر هو دالة - كما قال مارتنديل - في كثير من الأحوال، لاستقلال النظام الشعري عن الجمهور[٤٦].

يحدث هذا لأن القيم الشعرية السائدة والتي تكون بالضرورة في حالة تنافس مع عملية الجدة والتجديد (قيم مثل الجمال والموضوع المناسب والتركيب أو النحو المناسب... إلخ)، تقوم في النهاية على أساس الحاجة إلى التواصل مع الجمهور. وعلى المستوى السيكولوجي، فإن التعود أو الاعتياد، هو أمر يحدث على نحو تدريجي. وكي يحدث ينبغي أن يكتشف الجمهور أن العمل الفني عمل طارد أو منفر للأعمال أو غير مثير، وهذا لا يحدث فقط بالنسبة إلى الأعمال ذات جهد الاستثارة الأقل فقط (القديمة)، لكن إلى الأعمال ذات جهد الاستثارة الأكثر (الجديدة)، وترجع هذه الضغوط المناوئة (المعارضة) للضغوط الخاصة بالجدة إلى تغير منظم سابق راسخ في الفن كان في زمانه جديدا ومغايرا، وبقدر ما يوجد جمهور خاص بشكل فني معين، فإن التغير في الشكل الفني ينبغي أن يكون تدريجيا ومنظما، أكثر مما ينبغي أن يكون انفجاريا وفوضويا ومنفصلا عن الجمهور بكافة مستوياته.

لم تستطع النظريات النقدية الشكلانية (موكاروفسكي أو ياكوبسون مثلا) تقديم تفسيرات مقنعة خاصة بالتغيرات الجمالية، وكذلك لم تستطع نظريات أخرى خارج الشكلانية مثل نظريات بيكمان وماير وكوهين تقديم تفسيرات مقنعة حول الاتجاه الخاص، الذي يمكن أن تأخذه التغيرات في المحتوى الجمالي، وإحدى مزايا هذه النظرية التي قدمها برلين ومارتنديل كل بطريقته الخاصة، هي أنها تقدم تنبؤات خاصة محددة حول التتابع الخاص بالمحتويات والأساليب المتوقعة في أي تراث أدبي أو فني.

وبشكل مختصر، يمكننا القول إن حركة التجديد في الشعر العربي، والتي بدأت في أواخر أربعينيات وبداية خمسينيات القرن العشرين، كانت محاولة لتحريك الذائقة العربية أو إزاحتها قليلا عن شكل الشعر الموزون المقفى الراسخ منذ قرون عديدة، وذلك من خلال عنصر الجدة، فبدأ هذا الشعر يتخلى تدريجيا عن القافية والشكل ذي الشطرين، وحل محله تدريجيا الشكل المسمى «شعر التفعيلة»، وهو ذلك الشعر الذي حافظ على الوزن والإيقاع وأسقط القافية وغير الشكل الخارجي والمضمون الداخلي للشعر. وقد كانت هذه التغييرات موفقة بدرجة كبيرة لأنها كانت إزاحة صغيرة محسوبة، ثم بدأ الشعر يتخلى تدريجيا بعد ذلك عن الوزن بالمعنى الخليلي، ويحاول أن يقدم جديدا، حاول أن يستبدل بالموسيقى الخارجية للشعر نوعا خاصا من الموسيقى الداخلية، فظهر الشكل المسمى قصيدة النثر، وهذا الشكل الشعري الأخير هو تقريبا شعر بلا جمهور بالمعنى القديم، شعر يعتمد على الكتابة لا الشفاهية وعلى البصر لا السمع، وجمهوره هم شعراؤه ونقاده، ونعتقد أن جانبا من انصراف الجمهور عنه هو أنه حاول أن يحقق قفزة في الهواء من خلال التغيير في الشعر العربي بشكل جذري، أي دون إزاحة أو انحراف، أو ابتعاد تدريجي، كما نادى بذلك العديد من النقاد والعلماء الذين سبق أن أشرنا إليهم.



في آخر ليلة عرض لمسرحية «موت بائع متجول» على أحد مسارح «برودواي» بالولايات المتحدة، وفي آخر ظهور له في هذه المسرحية، اعترف الممثل الأميركي الشهير داستن هوفمان بأهمية الدور الذي يلعبه الجمهور، فظهر على المسرح، وشكر كل من كان موجودا، وشاركهم هذا الفرح الدائم، وقد شكر الجمهور بشكل خاص لأنه كان موجودا مع الفرقة المسرحية «وبين أفرادها» خلال كل ليالي العرض(١).

هذا التأكيد الخاص على وجود الجمهور «بين» الممثلين أو المؤدين في قاعة المشاهدة، يؤكد أن شيئا تفاعليا مهمّا يحدث بين الفنانين والجمهور. يحدث هذا في كل الفنون، ويحدث بشكل خاص في فنون الأداء التي تشتمل على المسرح، والموسيقى، والسينما، والغناء، والأوبرا، والباليه، والرقص وغيرها.

يشير مفهوم الأداء في معناه العام إلى حالة من النشاط العام تميز السلوك الإنساني، خاصة عندما يكون الإنسان منهمكا في فعل (أداء)

«أيا كانت الأشكال والأساليب المستخدمة في السينما، فإن الواقع ينظم نفسه فيها، كلها، من خلال منطق كلي خاص».

مؤرخ السينما الفرنسي «جان ميتري»

معين، ويشير مفهوم الأداء في الفن إلى هذا الانهماك الخاص الذي يقوم به الفنان، بجسده خاصة، وبتوجيه من مهاراته وعقله وخياله وانفعالاته من أجل التنفيذ لنشاط فني معين.

ونكتفي في هذا القسم بالحديث عن المسرح والسينما باعتبارهما النوعين اللذين استأثرا باهتمامات الباحثين في مجال علم النفس أكثر من غيرهما من فنون الأداء.

جماليات التلقي في المسرح

يعد الانغماس في تلك التخييلات السارة التي يقدمها المسرح والسينما لنا أحد أشكال الهروب من الرتابة، فما يتم الاحتياج إليه وافتقاده عند مستوى حياتنا الرتيبة، قد يُوَفَّر على نحو مباشر من خلال تلك التخييلات، التي تستثار بفعل الترفيه، في أثناء مشاهدتنا لمسرحية أولفيلم سينمائي. وليست كل الأعمال المسرحية أو السينمائية معنية بتقديم المتعة أو الإشباع الخيالي لنا، فهناك أعمال لها وظيفة تعليمية، أو تربوية، أودعائية... إلخ. وهذه لا تدخل في نطاق اهتمامنا هنا. كما أن التخييلات المرتبطة بالمسرح والسينما ليست كلها سارة، إنها قد تكون مقلقة، ومثيرة للخوف والتوتر، بل حتى مرعبة، لكن الطريقة التي تُعَرِّف هذه الانفعالات بها، هي التي يتحقق معها ومن خلالها، الإشباع، والأمر هنا شبيه إلى درجة كبيرة بما قاله ماير - كما أشرنا سابقا - عن الموسيقى، تلك التي تستثير التوترات والتوقعات، ثم تعمل على تصريفها، وخفضها، وإشباعها.

وهذا الأمر قريب أيضا بدرجة كبيرة من مفهوم التطهير لدى أرسطو، فجوهر التطهير هو الوصول إلى سيطرة أكبر على الرعب أو الخوف، وعلى ما يرتبط به من مشاعر غير سارة، خاصة ما يتعلق منها بالصدمات التي تنتمي إلى ماضينا الخاص.

لكن المسألة هنا ليست مجرد إثارة انفعالات وتوقعات ثم خفضها، أو سيطرة على مشاعر الرعب، أو غيرها من المشاعر غير السارة، فجوهر عملية التلقي يتضمن مشاركة فعالة من المتلقي، وهي مشاركة تكشف عنها نظرية العاملين حول الفكاهة التي يقترحها جلين ويلسون مثلا. وخلاصة هذه النظرية أن الفكاهة تتطلب كلا من استثارة التوترات وخفضها أو التحرر منها

في الوقت نفسه، على نحو متزامن، أو من خلال تعاقب سريع بينهما، والفكاهة هي مزيج من الدفء والأمان والمرح، من ناحية، والعدوان أو الخوف، من ناحية أخرى، فهي تمزج بين الميل للاسترضاء، أو الضعف (الابتسام)، والسيطرة أو القوة (الضحك)، ويحدث هذا أيضا في ألعاب المفاجآت في مدن الملاهي الحديثة، حيث تكون الفكاهة والضحك ناتجة عن خليط من مشاعر التهديد، والخوف، والتوتر المتصاعد أولا، مع ما يصاحب ذلك من بعض مشاعر البهجة غير المكتملة، ثم تكتمل البهجة - ثانيا - مع الإحساس بالأمان الكبير في نهاية اللعبة(٢).

ويحدث شيء مشابه لهذا خلال خبرة التلقي المسرحية، فالمشاهد يتعاطف مع الممثل ويشعر بالخوف والشفقة، كما أشار أرسطو، لكنه يشعر أيضا بالأمن، وذلك لأن الخبرة التي يشعر بها هي خبرة بديلة، ليست خبرة من الدرجة الأولى بل خبرة من الدرجة الثانية، فالأحداث المرتبطة بمشاعر الرعب، والغضب، والانتقام، والخوف لا تحدث له، بل تحدث على مسافة منه، ومن ثم فإنه، على الرغم من تعاطفه وحالة الشفقة لديه، أو شعوره بالخوف أو الرعب، يشعر أيضا بأن الأحداث التي تحدث أمامه ليست حقيقية، بل أحداث متوهمة أو متخيلة، بل حتى لو كانت حقيقية فإنها لا تحدث له، بل لشخص آخر، كما أنه يشعر أيضا، وفي الوقت نفسه، بأن هذه المشاعر غير السارة - أو حتى السارة لو كانت كوميدية - أيا كانت قوتها، لا تخصه وحده، بل يشاركه فيها آخرون يجلسون معه في القاعة نفسها، ويشاهدون ما يشاهده ويشعرون بما يشعر به، ومن ثم فإن الأمر لا يتعلق به بشكل مباشر، ومن ثم لن يكون الضرر عليه مؤكدا، فهي خبرة تحدث على «مسافة» منه - كما أشار إلى ذلك أرسطو - وأشار إلى ذلك بوالو بعده بعدة قرون، وحتى لو شعر المشاهد خلال عمليات التقمص الشديد لهذه الأحداث بأنها تتعلق به فإنه يشعر، من ناحية أخرى، بأن وجود آخرين معه يشاركونه المصير المشترك نفسه يزيد من إحساسات الأمان الخاصة لديه.

نحن في المسرح - كما يشير أحمد عبدالمعطي حجازي - «نبحث عن تلك المتعة الخاصة التي لا يحققها لنا إلا هذا الفن بالذات، فن التمثيل أو التشخيص الذي نشاهده جماعة كما نعيش جماعة، لأنه سيحضر لنا حياتنا

الداخلية ويشخصها كأنها واقع حي، وحاضر مشهود نلعب فيه أدوار الأبطال وأدوار الشهود في وقت واحد، فنحن نندمج دون أن نغادر مقاعدنا في قاعة المسرح، ونتابع ما يدور على الخشبة دون أن نكون محايدين. ونحن لا نستطيع أن نندمج إلا إذا كان للعرض منطق يساعدنا على متابعته، وتفسير مفرداته، واكتشاف دلالاته، فالمتعة التي نبحث عنها في المسرح متعة عميقة مركبة، لأنها تجمع بين التسلية، والتفكير، والانفعال، والمراقبة، واستشعار الوجود الفردي والوجود الجماعي في الوقت ذاته»[٣].

إن شعور المتلقي - بشكل غير مباشر أو لا إرادي - بأن الخبرة المسرحية والسينمائية التي يتعرض لها هي في جوهرها خبرة بديلة (خبرته ليست خبرته بل بديل لخبرة الممثل أو الشخصية المسرحية) وأن هذه الخبرة خبرة مشاركة أيضا (يساهم هو فيها مع الممثلين ويساهم أو يشارك معه المشاهدون الآخرون في حمل بعض أعبائها، وأنه ليس وحده في هذا الصراع)، يجعل هذا الشعور مشتملا على مستويات رأسية (الخبرة البديلة)، وأفقية (خبرة المشاركة)، ومن ثم يكون شعورا متسما بأعماق سيكولوجية خاصة، ونوعا من الأداء الخاص الذي يقوم به المتلقي نفسه بشكل إيجابي وفعال أيضا.

اعتمد أرسطو في تفسيره لعمليات الاستجابة لما يحدث على خشبة المسرح على مفهوم «المحاكاة وما يرتبط به من مفاهيم، والمحاكاة في رأي أرسطو أمر فطري، موجود عند الناس منذ الصغر، والإنسان يفترق عن سائر الأحياء بأنه أكثر محاكاة، وأنه يتعلم أول ما يتعلم بطريق المحاكاة، ثم إن التلذذ بالأشياء المحكية أمر عام للجميع»[٤].

والكوميديا هي في رأيه «محاكاة الأدنياء، لا بمعنى وضاعة الخلق على الإطلاق، فإن المضحك ليس إلا قسما من القبيح، والأمر المضحك هو منقصة ما وقُبح لا ألم فيه ولا إيذاء»[٥]. أما التراجيديا فهي «محاكاة فعل جليل كامل، له عظم ما، في كلام ممتع تتوزع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه، محاكاة تمثل الفاعلين ولا تعتمد على القصص، وتتضمن الرحمة والخوف لتحدث تطهيرا لمثل هذه الانفعالات. وأعني «بالكلام الممتع» ذلك الكلام الذي يتضمن وزنا وإيقاعا وغناء، وأعني بقولي تتوزع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه أن بعض الأجزاء يتم بالعروض وحده على حين أن بعضها الآخر يتم بالغناء»[٦].

والمحاكاة في التراجيديا كما يراها أرسطو ليست محاكاة للأشخاص بل للأعمال والحياة، وللسعادة والشقاء، والسعادة والشقاء هما في العمل. و«الغاية» هي فعل ما، وليست كيفية ما، على أن الكيفيات تتبع الأخلاق، أما السعادة أو ضدها فتتبع الأعمال. فالتمثيل إذن لا يقصد إلى محاكاة الأخلاق، ولكن يتناول الأخلاق من طريق محاكاة الأفعال، ومن ثم فالأفعال والقصة هي غاية التراجيديات، والغاية هي أعظم شيء»(٧).

يؤكد أرسطو كذلك فكرة الوحدة العضوية في المسرح، وخاصة فيما يتعلق بالقصة التي يحكيها. فالقصة «من حيث هي محاكاة عمل يجب أن تحاكي عملا واحدا، وأن يكون هذا العمل الواحد تاما، وأن تنظم أجزاء الأفعال بحيث إنه لو غير جزء ما أو نزع لانفرط الكل واضطرب»(٨).

والقصة قد تكون بسيطة أو معقدة، ويحدث التغير في القصص البسيطة دون انقلاب أو تعرف، أما الفعل المسرحي - أو القصة - المعقدة فهو «ما يحدث فيه التغيير بانقلاب، أو بتعرف، أو بهما معا. وينبغي أن ينتج الانقلاب والتعرف من نظم القصة نفسه، بحيث يقعان مترتبين على الأمور السابقة في القصة، إما عن طريق الضرورة وإما على طريق الرجحان... والانقلاب هو التغير إلى ضد الأعمال السابقة، مثال ذلك إن الرسول الذي يجيء إلى أوديبوس في تراجيدية «أوديبوس» ليبشره ويخلصه من خوفه على أمه لا يكاد يُظهر من هو حتى يأتي بضد ما أراد... أما التعرف فهو التغير من جهل إلى معرفة، تغير يفضي إلى حب، أو كره بين الأشخاص الذين أعدهم الشاعر للسعادة، أو الشقاء، وأحسن التعرف ما اقترن بالانقلاب، كما هو الشأن في قصة أوديبوس ... والتعرف والانقلاب يحدثان شفقة أو خوفا، والأفعال التي تحدث الشفقة أو الخوف. هي ما تعتمد التراجيديا محاكاته. ثم إن الشقاء والسعادة يحصلان من مثل هذه الأفعال»(٩).

وفي خلال إبداع هذه الأعمال المسرحية يقول أرسطو «ينبغي على الشاعر سواء أكان الموضوع الذي يتناوله قديما أو مبتدعا، أن يبدأ بتخطيط عام له، ثم يفصل قطعه ويمد أطرافه».

هدف التراجيديا، إذن، «هو أن تثير الإشفاق والخوف: الإشفاق على البطل مما عاناه وما يعانيه، والخوف عليه مما ينتظر أن يعانيه، وإنه عما يقال في هذا الصدد إن الإشفاق إنما يكون إشفاقا من المتفرج على البطل،

وأما الخوف فيكون خوفا من المتفرج على نفسه خشية أن يصيبه مثل ما أصاب البطل، أو قل إن الخوف الذي يحسه الرائي هو خوف من المجهول بصفة عامة... وإنه مما يذكر بمناسبة القول عما تثيره التراجيديا في نفوس الرائين من إشفاق وخوف أن أفلاطون كان قد هاجمها على هذا الأساس نفسه، إذ مادامت التراجيديا تثير فينا الإشفاق والخوف، فهي إذن تزيد من جانبنا الانفعالي، وبالتالي تزيدنا ضعفا، أما أرسطو فكأنما أراد الرد على أفلاطون في ذلك، حين قال إن استثارة الخوف والإشفاق فينا من شأنها أن تطهرنا من هذين الانفعالين، إذن فالتراجيديا بهذا التطهير لنفوسنا من جوانب ضعفنا تزيدنا قوة»(١٠).

ترددت أصداء فكرة المحاكاة في التراث العربي، فربط عبدالقاهر الجرجاني في «أسرار البلاغة» بينها وبين التخييل الذي اعتبره نوعا من الكذب البارع، وقدرة على التلاعب بذهن المتلقي، ووجد أمثلة خاصة على التخييل في ألوان البديع الثلاثة: التشبيه، والاستعارة، والتمثيل، وقال إنها تتميز عن غيرها من أصناف البديع بوجود المحاكاة والتخييل فيها على نحو كبير. كذلك ذكر حازم القرطاجني في «منهاج البلغاء» أن التخييل والمحاكاة هي الحقيقة المميزة للشعر، وأن المحاكاة قد تقوم بنفسها، وقد تستند إلى عوامل أخرى مساعدة، يذكر منها حسن تأليف الكلام، وقوة صدقه، وقوة شهرته... وهناك تأثيرات عديدة لهذه الفكرة استعرضها شكري عياد في دراسته المميزة المصحوبة بترجمته وتحقيقه لكتاب الشعر لأرسطو ودراسته المهمة أيضا التي كتبها حول هذه التأثيرات(١١).

مازالت أصداء فكرة المحاكاة كما عرضها أرسطو في كتاب «الشعر» تتردد في التراث الغربي أيضا، بل إن البعض مثل أوتلي K.Oatlay (أستاذ علم النفس بجامعة تورنتو بكندا) قد قال في بداية العقد الأخير من القرن العشرين إن الترجمة الدقيقة لكلمة محاكاة Mimesis الإغريقية ليس التقليد Imitation كما شاع الأمر، ولا التمثيل العقلي Representation (كما قال هنري جيمس مثلا) بل الأصوب ترجمتها بالمماثلة أي بكلمة Simulation، فالفعل الدرامي كما أشار أرسطو خاصة في التراجيديا هو بمنزلة المماثلة للأفعال الإنسانية، و«المماثلة» ليست هي «المحاكاة» الحرفية(١٢) بل هي مماثلة (محاكاة) للأعمال والانفعالات والحياة وليس

للأشخاص كما أشرنا نقلا عن أرسطو، ومن ثم فهي تتسم بقدر من العمومية والتجريد كما هي الحال بالنسبة للمماثلة.

في المسرح يقوم الممثلون بتصوير الأفعال أو تجسيدها، كما أن المسرحية ككل تجري أحداثها في عقول المتلقي مثلما تحدث عمليات «المماثلة» للأحداث، والقصص والموضوعات داخل الكمبيوتر، كما في أفلام الكارتون والكوارث الطبيعية مثلا.

وهكذا فإننا نجد أن تفسيرات فكرة المحاكاة، كما ترددت أولا لدى أفلاطون، وكما قدمها أرسطو منذ أكثر من عشرين قرنا، مازالت تتعدد وتتجدد حتى في عصر تكنولوجيا المعلومات الذي نعيش فيه الآن. وحيث تمكن العقل الإنساني من توليد «نماذج» تماثل أو «تحاكي» العالم أو تتعلق به، كما أنه يستطيع أن يقوم بمعالجة هذه النماذج من خلال التعديل والتغيير فيها.

وهكذا تصبح عقولنا موازية في عملها، كعالم أصغر، لما يحدث في العالم الأكبر، العالم المادي وعالم الأفعال الإنسانية، وهكذا أيضا تصبح عقول المتلقين موازية في نشاطها لما يحدث أمامها على خشبة المسرح، أو على شاشة السينما أو في العمل الروائي وهذه بدورها تكون مماثلة لما كان في عقل المؤلف أو المخرج ... إلخ.

وتزخر اللغات الإنسانية بالكلمات الدالة على هذا التوازي أو المماثلة (وليس المطابقة الحرفية، على نحو مباشر، أو غير مباشر) ومن ذلك مثلا، كلمات مثل: التشبيه، الاستعارة، المجاز، التوازي، التناظر، التماثل، التمثيل، النظرية، النموذج، الواقع الافتراضي، المقارنة ... إلخ.

وفي كل الحالات ليس هناك نسخ حرفي أو تطابق تام بين شيئين أو عمليتين، بل هناك مسافة ما، إزاحة ما، انحراف ما، بين الأصل والصورة، بين المشبه والمشبه به، بين الواقع والنظرية، بين الشيء وما يناظره أو حتى يماثله، فالمحاكاة كما ذكرنا وكما وضعها أرسطو ليست محاكاة لشخصيات بل لأفعال وانفعالات. وهذه المسافة هي التي تتيح الفرصة لتأمل العمل الفني ثم التوحد معه، أو التقمص له، أو التعاطف معه أو غير ذلك من المصطلحات أو الحالات التي تصف هذه الحالة التي تنتهي بالتطهير كما وصفه أرسطو.

أشار أرسطو إلى أن ما تحققه الدراما التراجيدية إنما يتمثل في التركيز على الجوانب الجوهرية من النشاط الإنساني، وكذلك تكون «المماثلة» بالمعنى

الحديث مهتمة بالجوانب الجوهرية من الأفعال والأعمال والموضوعات.

وأشار أوتلي وجونسون ليرد Johnson- Leird إلى أن البشر بشكل عام يفضلون أن يوجدوا في حالات انفعالية معينة خلال فترات عديدة من حياتهم(١٣).

وترتبط فكرة التطهير لدى أرسطو بإثارة انفعالي الشفقة والخوف لدى المتلقي في أثناء المشاهدة، والتطهير ليس هو التطهر Purification بالمعنى الديني ولا «تطهير الجروح» Purgation بالمعنى الطبي. فقد يوحي هذان المعنيان بأن المتلقي عندما يذهب للمسرح تكون لديه انفعالات مختلطة أو شريرة، ثم تحدث لها في أثناء المشاهدة المسرحية وعقبها حالة من «الطهر» أو «الطهرانية» أو أنه قد تكون لديه «أمراض انفعالية» يحدث لها «تطهير» في أثناء المشاهدة أو عقبها فتشفى.

وهذه المعاني يبدو أنها لا تنقل أو «تماثل» المعنى الدقيق للتطهير كما قصده أرسطو وخاصة عند حديثه عن الانقلاب في الحدث، وكذلك التعرف الذي يعقبه لدى المشاهد، فالتطهير يعتمد على التعرف والتعرف عمليه «معرفية»، أي عملية ترتبط بالفهم الكامل للأحداث التي تقع أمام المشاهد، وبهذا يكون للتطهير معنى معرفي أعمق من معناه الانفعالي الذي كثيرا ما يتردد في الأذهان.

ونحن نميل إلى الاعتقاد بأن عملية التطهير هذه تشتمل على جوانب انفعالية وجوانب عقلية، جوانب انفعالية ترتبط بإنجاز وظيفة التراجيديا من خلال مشاعر الشفقة التي تشتمل في جوهرها على انفعالات اقتراب (التعاطف أو التقمص)، وكذلك الخوف الذي يحوي بداخله انفعالات الابتعاد (أو المسافة النسبية). كما أن انفعالات أو عمليات معرفية أخرى قد تدخل في خلال فعل التلقي المسرحي (أو السينمائي أو الروائي أو السردي بشكل عام) كإثارة التوتر وإشباعه، أو الغضب أو الفرح أو الاستنكار ... إلخ. وفي خلال عملية المشاهدة هذه تتوالد المعاني والأفكار والأهداف والدوافع والاهتمامات لدى المتلقي، ومن ثم يقوده الفعل المسرحي، بل النشاط المسرحي كله - بما يشتمل عليه من إضاءة وصوت وموسيقى وديكور وغيرها - نحو حالة خاصة من الفهم الكامل. ولذلك فالأمر هنا ليس مجرد عملية تعاطف أو تقمص أو تظهير انفعالية كاملة، ولا عملية تعرف أو فهم وإدراك معرفية كاملة، بل هي

حالة في منزلة بين المنزلتين، بين الانفعال والمعرفة، والتقمص والتعرف، والتطهير والفهم. وفي قلب هذه العملية تكمن الخصوصية المميزة للفن إبداعا، وتذوقا، وتفضيلا ونقدا، مع عدم الإغفال كذلك للإطار الثقافي والاجتماعي والفردي الخاص بنشاط المشاهدة أو التلقي، وتلك أمور جديرة كلها بالاعتبار.

في المسرح أو في خلال قراءتنا رواية ما، نركز على انفعالاتنا، ونتأملها في مكان آمن بعيد عن الحياة اليومية (أي على مسافة منا) وعندما يحدث هذا نستطيع أن نصل إلى فهم أعمق لعلاقة هذه الأعمال الفنية بمعتقداتنا ورغباتنا وأفعالنا. إننا نستطيع هنا أن نصل إلى حالة من الفهم الواضح لبعض العلاقات المركبة الموجودة بين انفعالاتنا وأهدافنا وأفعالنا الخاصة. هنا تجعلنا الأعمال الفنية نقترب من المقولة القديمة «اعرف نفسك» فنبدأ في تكوين تمثيلات Representations واعية، وكذلك مماثلات Simulations واعية خاصة بذاتنا وبأهدافنا، وكذلك علاقة هذه الذات والأهداف بأفعالنا، ثم بالعالم الذي نعيش فيه(١٤).

والتوحد ليس مجرد عملية سيكولوجية تحدث عندما نقرأ رواية، أو نشاهد فيلما أو مسرحية، لكنه نشاط أو عملية لا يمكن أن يحدث أي شكل من أشكال السرد الخيالي تأثيراته من دونها(١٥). فهذه العملية تقدم القاعدة الأساسية للتفكير حول ما يربط القارئ بالنص، أو المشاهد بالفيلم أو المسرحية، فإذا كانت الرواية هي نوعا من الحلم كما كان الروائي الإنجليزي ستيفنسون يقول، وكما قال فرويد وغيره بعد ذلك، فإنه حلم يشتمل على رغبة ما، رغبة يقوم المبدع بتشكيل نصه الروائي أو المسرحي أو السينمائي في ضوئها، حتي يشبع هذه الرغبة لديه ولدى المتلقي في الوقت نفسه، إن المبدع يصبح متلقيا، والمتلقي ذاته يصبح مبدعا، أو يصبح على الأقل شخصية في الرواية أو المسرحية أو الفيلم، ولن يكون هذا ممكنا دون عملية التوحد هذه كما سبق أن أشرنا.

ترتبط فكرة التوحد على نحو وثيق بفكرة المحاكاة أو المماثلة، وذلك لأن متابعة الحبكة تتطلب من المتلقي فهم الأفعال المسرحية (وخاصة دوافعها وأهدافها) أو التعرف عليها على أنها خطوات في الخطة المسرحية الكلية التي تحدث على خشبة المسرح.

عند عمر الرابعة أو الخامسة يستمتع الأطفال بالقيام بألعاب تشتمل على أدوار تفاعلية خاصة، مثل دور الطبيب والمريض، أو رجل الشرطة، واللصوص، والأزواج والزوجات ... إلخ، هم كذلك يمثلون قصة ما من خلال هذه الأدوار، وقد يستمعون للقصص، أو يشاهدون نماذج من الشخصيات ترتبط بهذه الأدوار في التلفزيون ويقولون «عندما أكبر سأصبح مثل هذا الشخص، أو سأصبح كذا وكذا» إن هذا كله يدل على وجود جذور مبكرة لتلك الميول التي تدفع الإنسان إلى التوحد مع شخصيات معينة، ومع أدوار معينة ومن خلال شكل سردي (قصصي أو مسرحي أو سينمائي ... إلخ) معين وفيما بعد، ومع تزايد أعمارهم وصولا إلى الطفولة المتأخرة، والمراهقة، والرشد يتوحد الأفراد مع شخصيات أخرى من الواقع أو من التاريخ أو من الأعمال الفنية، ويحاولون محاكاة أفعالها ونشاطاتها بأشكال مختلفة، وذلك من أجل إضفاء المعنى على أفعالهم وكذلك من أجل الاستمتاع بتلك الخبرات التي تجلبها إليهم عملية التوحد هذه[١٦].

إن ما تحاول عمليات الإبداع المسرحي أن تفعله من خلال النص، كما يُمثَّل على خشبة المسرح هو أن تحول المتلقي من حالة المشاهدة «البعيدة» على مسافة، إلى حالة المشاهدة القريبة التي لا يصبح خلالها هذا المتلقي ملاحظا أو مشاهدا للعمل، بل مشاركا فعالا فيه، ويحدث الأمر نفسه بدرجات متفاوته في الرواية وفي السينما أيضا.

وتشير نماذج «معالجة المعلومات» الحديثة في مجال علم النفس المعرفي، أو سيكولوجية الفن، والتي اهتمت بتفسير الاستجابة الجمالية للفنون خاصة، إلى أن ذلك الميل الموجود ـ لدى الأفراد ـ للانشغال الخيالي بخبرات أخرى، ميل يكون مشتملا على ردود أفعال واستجابات متسمة بالقوة عندما يقوم هؤلاء الأفراد بمشاهدة أحداث مشحونة بالطاقة الانفعالية على نحو خاص[١٧]. وذلك لأن هذه الأحداث أو الخبرات إما أنها تعمل على زيادة القدرة على فهم الموقف الذي يمر به أناس آخرون، وإما أن هذا الموقف يُفهَم كما لو كان المرء يمر به هو نفسه، وفي الحالين تكون استجابات الأفراد لهذه الأحداث متسمة بالقوة الملحوظة، وإذا كانت هذه الأحداث سارة سيشعر الناس بالبهجة، وإذا كانت مأساوية سيشعرون بالأسى أو الحزن العميق، وهذا النمط من الخبرة البديلة سبق أن تحدث عنه أرسطو خلال حديثه عن

التراجيديا وعن الدراما وعن التعاطف والتطهير، وأيضا ما تحدث عنه ليبس تحت اسم «التقمص»، وتحدث عنه فرويد وغيره تحت اسم «التوحد»، وهو أيضا المفهوم المحوري الموجود في كثير من الدراسات الجمالية التي اهتمت بتفسير الاستجابات لفنون الأداء على نحو خاص.

أفق التوقعات

اهتمت الممارسة الدرامية دائما - على عكس التنظير - «بمسألة مشاركة الجمهور وتورطه، فالكاتب المسرحي حين يشكل نصه الدرامي يضع دائما نصب عينيه استثارة توقعات واستجابات معينة لدى الجمهور، وكذلك يفعل المخرج المسرحي دائما حين يشكل عرضه المسرحي، وتتضح الطبيعة التفاعلية للمسرح، بشكل خاص، في عملية إعادة الكتابة التي يضطلع بها الكاتب المسرحي بنفسه (أو التي تطلب منه) وذلك في أثناء البروفات المسرحية، ومن خلال الحذف والتعديلات التي يجريها المخرج، وذلك بعد العروض الأولية والمناظرات مع المتفرجين، أو حتى في أثناء العرض الفعلي للمسرحية»[١٨].

ولعل فكرة أفق التوقعات Horizon of Expectations التي طرحها ياوس H.R. Jaus تكون مفيدة هنا في شرح بعض ما يحدث من بناء للتوترات، ومن تخفف منها أيضا، ومن مشاركة ومن إبداع فعلي للنص المسرحي في كل فعل مشاهدة أصيل يقوم به المتلقي.

«استلهم ياوس مفهوم «أفق التوقعات» من جادامر وأقام عليه أساس جمالية التلقي لديه، حيث يكون العمل المسرحي مشتملا في وقت واحد على النص بوصفه بنية معطاة، وعلى تلقيه أو إدراكه إدراكا حسيا من قبل القارئ أو المشاهد... ويتشكل معنى النص في تجدده الدائم، والمعنى المتجدد هو نتيجة تطابق واتحاد عنصرين: أفق التوقع المفترض في العمل، وأفق التجربة المفترض في المتلقي. إذ إن المتلقي هو الذي يحقق إنجاز بنية العمل، وفي كل مرة تتغير فيها شروط التلقي التاريخية والاجتماعية، يتغير المعنى فيها، فالعمل الأدبي حتى لحظة صدوره لا يكون ذا جدة مطلقة وسط فراغ. فبواسطة مجموعة الإشارات الظاهرة أو الكامنة، الاحتمالات الضمنية والخصائص المألوفة، يكون الجمهور مهيئا من قبل ليتلقاه بطريقة ما، وهو ما يسمى بأفق القارئ أو المشاهد»[١٩].

لا يتعلق «أفق التوقعات» بقارئ معين أو مشاهد معين في فترة تاريخية بعينها، فكل قارئ له أفق لتوقعاته الخاصة، وكذلك الحال بالنسبة إلى كل مشاهد، وكل فترة تاريخية يكون لها أفق توقعاتها السائدة. ويرى ياوس كذلك أنه باستعادتنا لأفق التوقعات في مرحلة تاريخية ما، يمكننا عندئذ أن نفهم الاختلاف الهرمينيوطيقي بين فهمنا لعملنا الآن، والفهم الذي كان شائعا في تلك الفترة، وهذا يضع في دائرة الضوء فكرة التلقي التاريخي للنص ويستعيد المعنى الموضوعي واللازمني للعمل الذي يتكون بشكل مستقل(٢٠).

ويستعرض ياوس ثلاثة أنماط من المتعة الجمالية هي الخلق أو الإبداع Poiesis، والإدراك الحسي Aesthesis والتطهير Catharsis. وتكمن المتعة الجمالية بالنسبة إلى النمط الأول في «صياغة العمل كما لو كان عملا خاصا»، وفي النمط الثاني في «تحديد إدراك المرء للواقع الخارجي والداخلي» وفي الثالث في «القدرة على تغيير وتحرير ذهن المستمع أو المتفرج»، وتؤدي المتعة الجمالية الإدراكية إلى المتعة الجمالية الإبداعية(٢١).

ومع ذلك، فإنه من الصعوبات التي تعترض هذه النظرية تجاهل ياوس لوجود آفاق توقعات مختلفة بين الجماعات المختلفة في المجتمع الواحد، ويرجع هذا إلى أن مفهوم ياوس للجمهور وتوقعاته لا يسمح بوجود تعددية لهذا الجمهور في سياق زمني معين، ولتلافي هذا القصور - كما تشير سوزان بنيت - يمكن الربط بين مفهوم ياوس عن أفق التوقعات، ومفهوم ستانلي فيش عن الجماعة التأويلية، ومن ثم تصبح عملية القراءة في ضوء هذا الربط عملية تاريخية، واجتماعية في الوقت ذاته(٢٢).

هناك فروق دون شك في استجابات الجمهور المختلفة للنص المسرحي الواحد، خاصة عندما تختلف الظروف الاجتماعية، والثقافية لهذا الجمهور. وقد أشارت بعض الدراسات إلى تعدد التفسيرات لمسرحية بيكيت «في انتظار جودو» على نحو كبير، مع تعدد الظروف السياسية والتربوية والاقتصادية التي عرضت فيها(٢٣).

وبشكل عام، يمكننا القول إن الجمهور المندمج في الدراما يعتمد على عملية سيكولوجية مهمة تسمى التوحد، وقد تحدثنا عنها ببعض التفصيل في الفصل الأول من هذا الكتاب. إنها القدرة الخاصة لدى الأفراد التي تجعلهم يسقطون أنفسهم عقليا داخل الوضع، أو الحالة الخاصة

بالشخصيات الموجودة في المسرحية، وإلى الحد الذي تصبح عنده هذه الشخصيات والأشياء التي تحدث لها حقيقية بالنسبة إلى هؤلاء الأفراد. «فعندما ينغمس هاملت في مناجاة طويلة، يدلف الجمهور إلى داخل عقله، ويتوحد معه».

وقد يتوحد الجمهور مع ممثل أكثر من غيره، خاصة ذلك الذي يجتذبهم باعتباره أكثر تماثلا مع ذواتهم الفعلية الخاصة، أو ذواتهم المثالية التي يتمنون أن يكونوها، وقد تقوم المسألة على أساس مجرد التفضيل البسيط، أو على أساس التعاطف ثم التوحد العميق. وليس من الضروري أن نتوحد دائما مع شخصيات طيبة أو خيرة، فكاتب الدراما الماهر يمكنه أن يضعنا داخل أكثر العقول شرا ومرضا وسيكوباتية وتجردا من الضمير، كما هي الحال بالنسبة إلى «ماكبث»[٢٤]، أو بعض الشخصيات المريضة أو الشريرة، كما في أعمال سترندبرج أو أوجين أونيل مثلا.

ليس ما يهم في الشخصية التي يتوحد معها الجمهور أن تكون خيرة أو شريرة، فاضلة أو عابثة، بل المهم أن تكون صادقة، ويعتمد نمط التوحد على كثير من الجوانب والعمليات السيكولوجية، التي قد تلعب فيها الأذواق والظروف الفردية والثقافية دورا كبيرا.

السينما وجماليات التلقي

السينما مصطلح واسع شديد العمومية يضم تحت عباءته كل ما له علاقة بفن الفيلم من تاريخ واتجاهات ونظريات، وحرفيات، ونقد، ويضم كذلك أنواعها: روائية، أو تسجيلية، أو أفلام تحريك، وغير ذلك مما يتعلق بهذا الفن الجميل[٢٥]. وتكاد السينما أن تجمع بين كل الفنون التي سبقتها من قبل، ففيها فن القصة، والدراما، والإخراج، والتمثيل، والمؤثرات الصوتية والضوئية، والفنون التشكيلية، والموسيقى والرقص... إلخ[٢٦].

هناك عناصر عديدة في فن السينما يصعب الإحاطة بها هنا، منها على سبيل المثال لا الحصر: اللقطات وأنواعها، الزوايا وأنواعها، حركة الكاميرا، العدسات، الإضاءة والألوان، التكوين، الكادر وحركة الأشخاص، الصوت، الموسيقى، الصمت، اللغة، المونتاج، الإيقاع، الإخراج، التمثيل، النقد، التلقي، ... إلخ.

واللقطة هي «الوحدة الأساسية في تشكيل السرد السينمائي» أو هي «وحدة العناصر داخل اللقطة» وهي أيضا كما أشار آيزنشتين «الخلية الأولى للمونتاج»[٢٧].

وبفضل المونتاج - كما يقول يوري لوتمان - «تتغلب اللقطة على عزلتها عن طريق التتالي الزمني. وليس تتابع لقطتين هو مجموعهما، بل هو اندماجهما في وحدة دلالية مركبة من مستوى أعلى»[٢٨]. و«النقاء» أو بالأحرى «العامل» السينمائي لفيلم، يجب أن يحسب ويقاس كما يشير «أندريه بازان» في ضوء فاعلية التقطيع أو المونتاج[٢٩].

وقد ظل المونتاج هو العنصر الأقوى في الفيلم لفترة طويلة، إلى أن استطاعت التكنولوجيا أن تقدم حلولا جذرية بتمكين الكاميرا من الحركة المطلوبة، واختراع وتطوير أنواع العدسات، وكذلك استخدام الشاشة العريضة، كل ذلك أدى إلى قيام الكاميرا ذاتها من خلال حركتها بتصوير اللقطات المتوسطة والمكبرة، دون أي قطع، وبذلك أصبح دور المونتاج متوازنا مع باقي العناصر الفيلمية»[٣٠].

خلال عمر السينما، كان هناك تطوير دائم في استخدام المونتاج من الناحية الدرامية، والسيكولوجية، وأصبحت هناك قواعد أساسية لعمليات تركيب الفيلم يجب مراعاتها مبدئيا في أثناء قطع اللقطات وتوصيلها بغرض تكوين نوع من التسلسل الواضح الذي يعتمد على السلاسة وسهولة الفكرة، ومن هذه القواعد مثلا: ضرورة توافق الحركات المتتالية، تغيير حجم الصورة وزاوية التصوير بطريقة مناسبة لا تحدث ارتباكا لدى المتلقي، والمحافظة على الإحساس بالاتجاه، بمعنى أنه إذا كانت هناك مشاهد خاصة بمطاردة بوليسية مثلا، فينبغي أن تتم في اتجاه واحد حتى يشعر المتفرج بأنه (أ) يطارده (ب) أو يتابعه، فإذا كانت هناك مجموعتان متحاربتان في إحدى المعارك مثلا، فيجب مراعاة توضيح الجانب الخاص بكل منهما واتجاه حركته، حتى يسهل على المتفرج الفصل بينهما ومتابعة عمليات اقترابهما من بعضهما البعض وهكذا[٣١].

والسينما، «سواء أحببنا ذلك أم لم نحب، هي - كما يقول مؤرخ الفنون إروين بانوفسكي - التي تصوغ - أكثر مما تصوغ أي قوة أخرى - الآراء والأذواق واللغة، والزي، والسلوك، بل حتى المظهر البدني لجمهور يضم أكثر من ستين في المائة من سكان الأرض»[٣٢].

بالطبع، كان من الممكن قبول آراء بانوفسكي هذه حين ظهرت في أوائل خمسينيات القرن العشرين دون تردد أو مناقشة كبيرة، أما الآن ومع هذا التأثير الطاغي للتلفزيون، فإن مقولة بانوفسكي تظل صحيحة أيضا، لكن بدرجة أقل، خاصة عندما نضع هذا المنافس الشاب الجديد في الاعتبار، وبقوة لا يمكن إنكارها.

للسينما، على كل حال، تأثيراتها الواسعة في الناس، وهذه التأثيرات لا تحدث فقط من خلال قاعات العرض العامة، فالأفلام تعرض الآن من خلال هذه القاعات، وأيضا من خلال القنوات التلفزيونية، وشرائط الفيديو والأقراص المدمجة أو الـ CD، وشبكة الإنترنت وغير ذلك من الوسائل التكنولوجية الحديثة المتاحة.

لقد قامت السينما في مراحلها الأولى على أساس افتراضات أساسية حول البنية السردية، والأسلوب السينمائي، ونشاط المشاهدة. وكان الشكل السردي للسينما الكلاسيكية (كما كانت الحال في هوليود في عشرينيات القرن العشرين وبعدها أيضا) يقوم على أساس منطق السبب والنتيجة، والتوازي السردي الذي يتم من خلال شخصيات محددة الأهداف، وكان الزمن السائد غالبا هو الزمن الكرونولوجي الذي يتقدم ساعة ساعة، أو يوما يوما، حدثا وراء حدث، أو ما شابه ذلك، وكان المشاهد يستخلص المعنى من خلال محكات ترتبط باحتمالية الصدق والواقعية... عندما تم التخلي عن مثل هذه الاعتبارات ظهرت السينما الجديدة أو سينما الفن التي تقوم على أساس تداخل الأزمنة، والنهايات المفتوحة، والحيرة، والمتاهة الفردية، أو الجماعية، وإثارة الأسئلة لا تقديم الإجابات، مع الاهتمام كذلك بجماليات جديدة هي جماليات الصورة، كما تتمثل وتتجسد من خلال الصورة والضوء واللون والتعبير والحركة، وغير ذلك من عناصر تشكيل الفيلم أو تكوينه، التي تطلبت أيضا ضرورة تكوين جماليات جديدة خاصة بالتلقي والتفضيل الجمالي(٣٣).

لماذا يذهب الناس إلى السينما؟

أشارت النظريات السيكولوجية التي اهتمت بدور الإثارة التي تحدث في المخ، وتأثيرها في السلوك الإنساني إلى أن الناس يسعون من أجل الحفاظ

على مستوى مثالي من الإثارة السيكولوجية، أو النشاط الخاص في الجهاز العصبي، مستوى يكون الأكثر إحداثا للارتياح لديهم، وقد ذكر لورنس أن حاجات الأفراد للاستثارة السيكولوجية تشتمل على ثلاثة أنماط مترابطة الحاجات هي:

النمط العام (أو الحاجة إلى التنبيه العام) والنمط الانفعالي أو الوجداني (الحاجة إلى الشعور بحسن الحال) ثم النمط المعرفي (الحاجة إلى المعلومات).

وأشارت دراسات اتصالية عديدة إلى أن الحاجة للاستثارة والإثارة تلعب دورا كبيرا في الانتباه والتوجه نحو ميديا الاتصال خاصة السينما والتلفزيون وفي الاختيار لها أيضا.

وقد بينت بعض الدراسات التي قام بها لورنس وبالمجرين Palmgreen أن الدوافع الأولية التي تدفع الشباب الأصغر سنا (١٨ سنة تقريبا) للذهاب إلى السينما هي : أن يعرفوا أشياء عن الناس الآخرين والأماكن والثقافات الأخرى، وأن يشعروا بالمتعة، أو الترفيه، أو التسلية، وأن يتحكموا في حالتهم المزاجية ويقوموا بتقويتها، وأن يتوحدوا مع الشخصيات الموجودة في الفيلم توحدا مرتبطا بعواطف الحب أو انفعالات الغضب أو الحزن أو الفرح أو الفخر... إلخ. وأن يستفيدوا من وجود المتلقين، أو المشاهدين الآخرين معهم من أجل زيادة استمتاعهم بالفيلم. وأن هذه الدوافع كانت توجهها أساسا حاجات أخرى مثل البحث عن المخاطرة والمغامرة، والحاجة إلى المعرفة الداخلية، والحاجة إلى التنبيه للإحساسات الداخلية.

أما لدى الشباب الأكبر سنا نسبيا (٢٣ سنة تقريبا) فقد كانت الدوافع هي التعلم والمعرفة بشكل عام، والتسلية والترفيه والترويح عن النفس، والتحكم في المزاج، والبحث عن الهوية الشخصية والاندماج الذاتي مع وجود سيطرة خاصة أكبر للدافع نحو التنبيه أو البحث أو الإثارة الحسية الداخلية على سلوكياتهم وتفضيلاتهم[٣٤].

على كل حال، فان دوافع الذهاب إلى السينما تختلف من فرد لآخر، ومن عمر لآخر، ومن جنس لآخر ومن ثقافة لأخرى مع وجود جوانب خاصة تقف وراء فعل الذهاب ونشاط المشاهدة، لكننا نعتقد أن نشاطات مثل التخييل وأحلام اليقظة والتوحد مع أبطال هذه الأفلام ومحاولة المتفرج الخروج من

أسر حياته الراكدة، وأن يحيا حياة ثانية هي حياة هؤلاء الأبطال، وأن يحقق من خلال بعض ما تمنى أن يحققه في حياته هي من الأمور المهمة هنا، وخاصة عند المشاهدة لأفلام الحب والبطولة والقيام بالمآثر العظيمة.

وقد كشفت دراسة أجريت في أوائل السبعينيات في مصر عن تفضيل مرتادي السينما الأكثر تعليما وكذلك الأصغر سنا (الشباب) للأفلام الأجنبية بشكل يفوق تفضيلهم للأفلام العربية، وكانت أهم عيوب الأفلام العربية في رأيهم هي التكرار، والنمطية بالنسبة للقصة وضعف مستوى التمثيل والإخراج والبعد عن الصدق أو الواقعية، وغير ذلك من المتغيرات[٣٥]. وقد تأكدت هذه النتائج مرة أخرى من دراسة أخرى أجريت خلال التسعينيات، فظهر تفضيل عام للأفلام الأجنبية بشكل يفوق التفضيل للأفلام العربية، وكان هؤلاء أيضا من الشباب الأصغر سنا لكنهم كانوا أيضا من منخفضي التعليم[٣٦].

السينما والفضول المعرفي: لماذا يفضل بعض الناس أفلام الإثارة والتشويق والرعب؟

عندما نفكر في المشاهدين الأوائل للسينما ترد إلى الذهن فورا صورة خاصة حول استجابات الفزع التي عبر عنها هؤلاء المشاهدون لفيلم «وصول القطار إلى المحطة» الذي قدمه الأخوة لوميير في فرنسا، حين تراجع العديد منهم إلى الخلف، أو صرخوا، أو نهضوا وجروا خارجين من (الجراند كافيه) وهي ذلك المكان الذي كان يتم عرض هذا الفيلم فيه. وقد استخدمت مثل هذه الاستجابات كثيرا في وصف استجابات الجمهور للسينما[٣٧]، لكن استجابات الجمهور الحقيقية للسينما ليست هي مجرد الصراخ، أو الفزع، أو الهروب، فالمسألة تشتمل على عديد من الاستجابات المعرفية والوجدانية والسلوكية التي حاول عديد من العلماء، كل حسب إطاره المعرفي وتوجهاته النظرية، أن يفسرها. ونقدم في الصفحات التالية بعض هذه التفسيرات الخاصة لاستجابات الجمهور وعمليات التلقي، والتذوق، والتفضيل لهذا الفن المهم.

تعمل عمليات التقديم للفيلم والتمهيد له من خلال الإعلان عنه وكذلك الموسيقى المصاحبة له، وغير ذلك من المؤثرات البصرية والسمعية على خلق جو خاص من التوقع والترقب وحب الاستطلاع لدى المشاهد، ذلك الذي يسعى دائما لمعرفة الأحداث التالية، ونحو الاستمتاع بالمشاهد الحالية أيضا.

وكما تكون هناك حاجة غلابة للجدة لإدراك غير المألوف، وخاصة مع زيادة خصائص الدهشة، وكسر التوقعات، والإثارة الدائمة للانفعالات، ثم العمل على حلها، أو تصريفها، أو إحداث التوازن في التوترات المستثارة.

فمع إدخال المونتاج، وأساليب السرد المركبة، تغيرت أساليب الاستجابة للأفلام، وتعارضت جماليات السينما مع جماليات سابقة عليها تقوم على أساس التأمل المبتعد أو البعيد Detached Contemplation، كما يحدث مثلا عند التأمل للوحة أو تمثال موجود «هناك» على الجدران، أو فوق قاعدة، في حالة انعزال واكتفاء بذاته. لقد اعترفت الأفلام الأولى صراحة بوجود المشاهد، واعترف المشاهد بوجودها. وتم العمل مع تقدم فن السينما وتقنياتها على الاهتمام الدائم بإثارة خيال المشاهد وكذلك حب استطلاعه وانفعالاته، وعلى إكمال هذه الحالات من خلال زيادة جاذبية الأفلام والتلاعب بعناصر الصوت، والصورة، والقصة وغير ذلك من المكونات.

تقوم عمليات استثارة حب الاستطلاع، والرغبة في الجدة والجديد، وكل ما هو جذاب وممتع، ومثير للوجدان والخيال، على أساس مفهوم قريب مما أسماه القديس أوغسطين في أوائل القرن الخامس عشر باسم الفضول أو حب الاستطلاع Curisitas، وذلك خلال تصنيفه لما سماه «شهوة الأعين» The Lust of Eyes. ففي مقابل تلك المتعة البصرية المرتبطة أو التي تتعلق بالجمال فإن الفضول في رأيه يتحاشى الجميل، ويذهب خلف نقيضه تماما، من أجل لذة الاكتشاف والمعرفة، فيجتذب الفضول المشاهد نحو المناظر غير المألوفة، وغير الجميلة أيضا، إنه قد يتجه - هذا المشاهد - مثلا نحو جثة مشوهة، أو مبتورة الأطراف في مقابل ذلك السعي الآخر نحو الجميل والمكتمل. ولا يؤدي حب الاستطلاع أو الفضول فقط - كما أشار أوغسطين - إلى الافتتان أو الإعجاب الشديد، بما نرى فقط وتدركه الحواس، على نحو مباشر، بل تصاحبه أيضا رغبة متزايدة في المعرفة ذاتها، وهي رغبة تؤدي بصاحبها إلى الاهتمام بتلك التحولات والحالات الخاصة المصاحبة للعلم أو السحر. فهذا الانجذاب نحو الكريه، والمنفر، والمثير للخوف، والاشمئزاز كان هو ما يقف - في رأي أوغسطين - وراءه هذا الدافع المثير للشك، وغير المرغوب (لأسباب دينية طبعا) والمسمى حب الاستطلاع العقلي، هذا الدافع الذي ربطه فرويد وأتباعه بعد ذلك بحالات

التلصص والفضول الجنسي، وربط برلين بينه وبين عمليات التفضيل الجمالي، وربط «توم جيننجز» بينه وبين الجاذبية المتعلقة بالسينما، خاصة في جوانبها غير المثيرة للاسترخاء أو الراحة(٣٨).

لقد تطور الانجذاب الجمالي بالنسبة إلى العديد من الأفلام على نحو مناقض تماما لفكرة التوحد الخاصة بمتعة النظر من خلال التأمل للجميل، ذلك الجالس أو المقيم أو الموجود هناك بعيدا، وكل عروض العجائب، والسخرية، والغرائب، والسحر في القرون الماضية كانت تصاحبها معلومات شارحة لهذه الكائنات العجيبة من البشر، أو الحيوانات، أو النباتات.

وعلى الشاكلة نفسها، تهتم السينما بالعقارب المفترسة، والنمل الكبير، والفيضانات، والزلازل، والجرائم، وأفلام العصابات، والقصص البوليسية، والخيال العلمي، والكائنات الغريبة، والحيوانات الضارية، وكل ما من شأنه أن يستثير حب الاستطلاع، والخوف، والترقب، والتوتر، والتوجس أولا، ثم التخفف، والراحة، والتوازن بعد ذلك.

وتستعين السينما بعمليات تجسيم الصوت الحديثة والموسيقى، وكذلك البعد الثالث المرتبط بتجسيم الصورة وعمقها، وغير ذلك من المؤثرات، ومن أجل وضع المشاهد - هنا - في قلب الأحداث. لقد أصبح «الفيلم» كما سماه كراكوير Kracouer «عملا فنيا كليا من المؤثرات، عملا يحاول أن يهاجم كل حاسة من حواسنا باستخدام كل الوسائل الممكنة»(٣٩). إن الإشباع المفاجئ للانفعالات والأفكار الذي يتحقق في السينما الحديثة، إنما يكشف عن تفكك، أو تشظي خبرة الإنسان الحديث. فالحاجة الغلابة للإثارة وكذلك «المشهدية الكاملة» لكل أنواع المثيرات البصرية، والسمعية، والشمية ... إلخ. هي الشكل الحديث لحب الاستطلاع القديم الذي سعى وراء الغامض والغريب والخفي، في عالم يشعر فيه الإنسان بأنه يفقد، أو يفتقد أشياء كثيرة كانت ترتبط بالجماليات القديمة، جماليات التأمل والاسترخاء. إن قيمة السينما إنما تكمن الآن - كما يشير العديد من النقاد والمنظرين لهذا الفن - في عرضها لهذا الافتقاد الجوهري للتماسك والحقيقة الذي يعاني منه الإنسان الآن. ويكمن جمال السينما كذلك في أنها تعرض هذا الفقدان، وتعرض معه أيضا حالة ما من الاستعادة له، ولذلك نلاحظ أن العديد من الأفلام الحديثة التي تعرضها السينما الأمريكية مثلا تقدم هذه المشاهد الهائلة الخاصة بالبراكين

(فيلم «البركان» مثلا) أو أحداث العنف الهائلة (فيلم Con - Air الذي ترجم تجاريا باسم «هروب الأشرار مثلا») ولكنها تقدم معها لمسة إنسانية بسيطة مرهفة شديدة الرقة والحساسية، تتمثل في قصة حب تكتمل مع نهاية الفيلم، أو حكاية طفل يُنقَذ أو أسرة مفككة تستعيد تكاملها وهكذا.

إن هذه الحداثة في التكنيك تصاحبها أيضا عملية استعادة ضمنية للثقافة التقليدية والفن التقليدي، ولعمليات التأمل الجمالي ولحالات الاكتمال التي هي نقيض التفكك الذي يستثير حب الاستطلاع، إن مظاهر الرعب التي نواجهها على شاشة السينما تفوق ردود الأفعال الجسيمة البسيطة التي توجد لدينا خلال خبرة المشاهدة الفعلية لها، لكنها تماثل كذلك العديد من مظاهر الرعب التي قد تواجهنا في شوارع المدن الحديثة، حيث السيارات المندفعة والموت الذي يكاد يطال كل إنسان. وهذه الخبرة الخاصة بالمشاهدة ذات الطبيعة المزدوجة، من حيث إنها تشبه الحياة، لكنها ليست الحياة، تحول الصور الساكنة إلى إيهام متحرك، إيهام تلعب فيه الدهشة، والفضول، والمعرفة الحقيقية أدوارا مهمة. ويستمد، من خلال ذلك كله، ومعه، نوع خاص من المتعة الناتجة عن ذلك التخفف من التوتر الناشئ، وكذلك التراوح بين الصدمة وإثارتها، نتيجة الإيهام بالخطر - والبهجة وحدوثها - نتيجة التخفف من هذه الإثارة، ثم نتيجة للتعرف على أن الأمر كله مجرد إيهام ممتع، وخيال يوشك أو يكون كاملا.

وصف لوتون Lowten العام ١٩٩٢ الأسلوب الجديد بأنه يعطي انطباعا خاصا بأن الأفلام التي تقدم الآن أفلام متحررة من الأسلوب، أي طبيعية، إن ذلك يتم من خلال الكاميرا (أو الصورة) والميكروفون (الصوت) في المكان المناسب وفي اللحظة المناسبة، بحيث يُلتقط ما هو جوهري ومناسب بالنسبة لحبكة الفيلم ومن أفضل الزوايا الممكنة[٤٠].

وتسمح الكاميرا أو التقنيات السينمائية الخيالية بالتعاطف أو التقمص مع ما يحدث أمامنا على الشاشة ويكون هذا ممكنا من خلال ذلك الشعور الخاص بأننا نَرى دون أن نُرى، ونُلاحظ دون أن يقوم أحد بملاحظتنا، ويسمح هذا بظهور أو حدوث درجة عالية من الحرية الخاصة في الفهم والانفعال. إن ما يفعله المبدعون في السينما هنا هو أنهم يختارون جديا تلك الخبرات المكثفة، وتلك الفترات أو المراحل غير العادية وغير المألوفة من الانفعال وبشكل، نادرا ما نجده في الحياة[٤١].



ولعل ذلك يتجلى أوضح ما يكون التجلي في العديد من أفلام الإثارة، والعنف، والرعب، والمغامرات التي يفضلها العديد من الناس عبر العالم، فلماذا يفضل هؤلاء الناس مثل هذه النوعيات من الأفلام؟

كما سبق أن ذكرنا خلال حديثنا عن المسرح، فإن «نماذج معالجة المعلومات» وهي السائدة الآن في مجال علم النفس المعرفي عامة وسيكولوجية الفنون خاصة قد اهتمت بدراسة ردود الأفعال والاستجابات التي يصدرها الأفراد عندما يشاهدون أحداثا مشحونة بالطاقة الانفعالية، وأنها حاولت تفسير هذه الاستجابات من خلال مفاهيم جديدة، لكنها تقوم في جوهرها على أساس فكرة التطهر والتقمص، أو التعاطف كما طرحها أرسطو أو ليبس. فأصحابها يقولون إن هذه العملية عملية معرفية أكثر منها عملية انفعالية، وهنا نلاحظ انقساما كبيرا بين هؤلاء العلماء ما بين التأكيد على الانفعال أو التأكيد على المعرفة، في حين أننا نرى أن هذه القسمة للاستجابات الجمالية قسمة مفتعلة، وذلك لأن استجاباتنا للأعمال الجمالية عامة، والفنية خاصة استجابة تتراوح دوما وبدرجات متفاوتة بين الإدراك والفهم والذاكرة والخيال والتوقع، وهي عمليات معرفية وبين الفرح أو الحزن أو الغضب ..إلخ وهي استجابات انفعالية.

يتجلى هذا الأمر على نحو خاص في تلك الدراسات الحديثة التي اهتمت بتفسير استجابات الناس لأفلام السينما، وهي الدراسات التي وصلت الآن إلى نوع من الاتفاق النسبي على أن ظاهرة التقمص هذه ظاهرة متعددة الأبعاد، وليست ظاهرة بسيطة، أو أحادية الأبعاد، فهي تشتمل على جوانب انفعالية، وجوانب معرفية، وجوانب دافعية وبدرجات متفاوتة[٤٢].

فقد نظر لازاروس Lazarus إلى عملية التقمص على أنها تتعلق بقدرة المرء على أن يشارك الآخرين انفعالاتهم. ووفقا له فان دور التقمص، فيما يتعلق بالاستجابة لأفلام الرعب، هو دور متعدد الأبعاد ويشتمل على عمليات سابقة، أي على عملية المشاهدة خاصة بالشخص والبيئة، وعلى عمليات وسيطة تنشط خلال عملية المشاهدة هذه ثم على عمليات لاحقة لها، وتتفاعل كل هذه العمليات معا كي تكون خبرة التقمص الفعلية.

فالعوامل الخاصة بشخصية المرء (عمره أو نوعه أو ثقافته أو سماته... إلخ) تتفاعل مع عوامل موقفية (مضمون الفيلم) وتؤدي إلى تقييم خاص على أساس المعرفة، والانفعال، وينتج عنه في النهاية محصلة أو شعور أو حالة

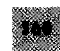
معينة، كالشعور بالخوف، أو التهديد، أو الإهانة، أو الخطر، أو غير ذلك من المشاعر المصاحبة لعملية المشاهدة لهذه الأفلام.

وهذه النتيجة الخاصة التي تقوم بتقييم معين لما يحدث أمامنا على الشاشة هي عملية معرفية وسيطة تحدد كل الاستجابات، التي تحدث في أثناء هذه المشاهدة أو بعدها، والتي قد تشمل أساليب مواجهة مثل: الإنكار، أو الابتعاد، أو التحاشي أو عدم مواصلة المشاهدة، أو التهكم والشعور بالاستعلاء على ما يحدث أمامنا، والاستنكار له. وكذلك تلك الاستجابات الانفعالية، التي قد تشتمل على القلق أو الضحك الممزوج بالخوف أو الشعور بالمتعة وحب الاستطلاع والرغبة في المواصلة[٤٣].

إن تذوق المثيرات المخيفة والمثيرة للرعب والكئيبة على نحو غير سوي ـ أي تفضيلها ـ ليس شيئا جديدا، الوسائط فقط هي التي تغيرت. فالمشاهدون لحلبات المصارعة، أو لعمليات تنفيذ أحكام الإعدام في الساحات العامة لدى الرومان أو غيرهم لم يكونوا يعتبرون ما يشعرون به من إثارة ومتعة أمرا مرضيا أو غير عادي. ولم يكتب أي مفكر روماني بارز أي مقالة يتساءل خلالها عن السبب الذي كان يجعل الناس يستمتعون وهم يشاهدون الحيوانات الضارية تفترس إخوتهم من البشر. وقد عادت أساطير الوحوش والكائنات المخيفة المنظورة أو غير المنظورة التي سادت التفكير الإنساني في مراحله البدائية، على نحو خاص تتجول الآن وتتجسد على نحو حر وممتع من خلال وسائل تكنولوجية حديثة كالسينما والتلفزيون.

وقد قامت هذه الميديا بتحسين تقنياتها من أجل التجسيد الأشد قوة للعنف والخوف على الشاشة. وساهمت المؤثرات البصرية والسمعية كثيرا في تجسيد هذا التمزيق للأوصال، وهذا التعذيب الجديد للبشر. ومثلما قد يحاكي الفن الحياة أحيانا أو يماثلها، فكذلك تحاكي الحياة الفن وتماثله، ولذلك تجيء لنا دوما هذه الأخبار من خلال الصحف، أو شاشات التلفزيون، عن حالات القتل، والخطف، وإشعال الحرائق، والحوادث الحقيقية المختلفة، وما يعقبها من آثار مع حكايات وتفضيلات خاصة حولها، يقدمها ضحاياها أو المشاهدون لها[٤٤].

وقد قدمت تفسيرات عدة لهذ الميل الخاص لدى الإنسان للقيام بأعمال عنيفة، وكذلك، وعلى نحو بديل، للقيام بمشاهدتها. وبعض هذه التفسيرات سيكولوجي وبعضها بيولوجي اجتماعي، وبعضها اجتماعي، وهكذا.



وقد قال علماء النفس، من أجل تفسير هذه الظواهر، بوجود سادية غريزية لدى الإنسان، أي بوجود ميول عدوانية مكبوتة أو ميول للسيطرة على حالات الخوف، أو الضعف التي يعانيها الإنسان. أما علماء الاجتماع فقالوا بوجود تدهور في المجتمع المدني الحديث، ووجود مظاهر رعب حقيقية عدة في شوارع المدن الحديثة تعبر عنها هذه الأفلام.

أما المنتجون لمثل هذه الأعمال السينمائية فيقولون إن هذه «مجرد عروض فنية» لا تحتمل كل هذه التأويلات[٤٥].

وهناك تفسيرات أخرى أشارت إليها دراسات حديثة في هذا المجال نجملها فيما يلي:

١ـ قالت بعض الدراسات الحديثة هنا إن وجود مثل هذه الكائنات والأفعال الغريبة والمرعبة في السينما يماثل وجود الوحوش والسحرة والشياطين في الأساطير والقصص الخرافية القديمة. وقد استمرت هذه الكائنات المرتبطة أساسا بعوالم الخوف والظلام معنا، من خلال النصوص المقدسة والأعمال الأدبية (دراكولا وفرانكشتين مثلا). وللثقافات الإنسانية المختلفة وحوشها وشياطينها المتماثلة في طبائعها الشريرة، برغم ما قد يكون هناك من اختلافات في أشكالها الخارجية. ووجود مثل هذه الأشكال ـ وما يرتبط بها من أفعال عبر التاريخ وعبر الثقافات الإنسانية ـ يبدو أنه يخدم وظيفة خاصة تتعلق بمحاولة الفهم للغامض والمجهول والمستتر وكل ما لا يقع تحت التحكم الواعي للعقل، أو الحواس، أو يرتبط بعالم الموت. وهذه الأساطير والحكايات والأعمال الأدبية هي محاولات لفهم هذه الانفعالات، والكائنات، والأفعال الغامضة. وكذلك تقوم أفلام الرعب والخوف والإثارة الحديثة بالدور نفسه ، إنها أيضا محاولات لفهم هذه الجوانب الغامضة، والمخيفة المرتبطة بغير المتوقع ومن ثم المخيف الذي ينبغي أن نعتاد عليه، أو بالأحرى أن نسيطر عليه من الأحداث،والأشخاص والأفعال المماثلة. وهنا تلعب هذه الأفلام دور المواجهة للمخاوف الإنسانية العامة.

تقدم مثل هذه الحكايات والأعمال الأدبية والسينمائية والدرامية للصغار والكبار فرصة لمواجهة مخاوفهم الخاصة، بالتعرض لها من خلال طقوس خاصة للاستماع أو القراءة أو المشاهدة، وفي ظل بيئة آمنة، ومن ثم يكون الاعتياد عليها ومواجهتها ومواجهة المخاوف الخاصة أكثر فاعلية. فمنذ رسوم الكهوف والنقوش

الغائرة على الحجر التي تنتمي إلى القرن الثامن عشر القديمة ومرورا بأعمال هوميروس وشكسبير حتى أفلام العنف والرعب الحديثة، كان هناك دافع غلاب مسيطر يدفع الإنسان نحو إنتاج وتذوق مثل هذه الأعمال الرمزية الخاصة، ألا وهو دافع مواجهة الخوف والسيطرة عليه.

٢- وقالت دراسات أخرى إن الدافع السابق الخاص بالميل نحو مشاهدة أفلام الرعب والعنف يتعلق بتكوين أساليب مواجهة Coping Styles مناسبة تجعل الإنسان يسيطر ولو من خلال التخييل على مظاهر الخوف التي لا يستطيع أن يسيطر عليها في الواقع، ثم إنه، كما يقولون، يستطيع أن يمتد بأساليب المواجهة التخيليةهذه إلى عالم الواقع، فيواجه مخاوفه الخاصة المرتبطة بهذا الواقع، ويحاول جاهدا أن يسيطر عليها.

لكن عمليات المشاهدة لهذه الأفلام لا ترتبط فقط بتكوين أساليب مواجهة للخوف، إنها ترتبط كذلك بالحصول على متعة خاصة بها، موجودة بداخلها أو متأصلة فيها. وهذه المتعة قد ترتبط بعمليات تنشيط الخيال وكذلك إثارة التوقعات ومتابعة الأحداث، والوصول إلى نوع معين من الفهم، ومن ثم تكون هناك متعة معرفية مرتبطة بهذه الأفلام. فأفلام الخيال العلمي، أو الأفلام البوليسية قد تزود المرء بعدد كبير من المعلومات، وأساليب التفكير (أفلام شرلوك هولمز مثلا) كما أن عمليات استبعاد المشاعر العنيفة والانفعالات المخيفة قد تؤدي إلى عكسها، ألا وهو الشعور بالمتعة والارتياح أيضا، وكلما كان الشحن الانفعالي، أو الإثارة الانفعالية أكبر وأقوى كان الشعور بالمتعة أو الارتياح الذي يعقبها أكبر وأقوى، إن كان الفيلم مقنعا - كما أشار فريدجا Fridja - سواء أكان من أفلام الإثارة أم لا، سينظر إليه المتلقي على أنه يتعلق بأحداث حقيقية تحدث في عالم خيالي. إن المتلقي هنا سيميل إلى استبعاد العناصر غير الخيالية، أو غير المقنعة في الفيلم ويميل إلى الاندماج في حالة خاصة من التعليق لعدم تصديقه لها Suspending disbelief، وكلما كان الفيلم مقنعا، كان قد تم إنتاجه جيدا وتم الاهتمام بكل تفاصيله ومال المتلقي إلى عدم التفكير في الجوانب غير الواقعية أو الخيالية منه، وكان الاستمتاع به أكبر، سواء أكان المضمون الذي يحمله الفيلم مخيفا أم لا[٤٦].

٣- أما تسوكرمان M. zuckerman فقد ربط بين هذا الميل نحو التفضيل لأفلام الرعب - وأفلام الإثارة الجنسية كذلك - وبين سمة البحث عن التنبيه

الحسي أو الإثارة الحسية Sensation Seeking والتي عرفها على أنها «**سمة تتجلى في البحث عن المتنوع، والجديد، والمركب، وعن الإحساسات والخبرات القوية والمكثفة، وكذلك الرغبة في القيام بمخاطرات جسمية واجتماعية وقانونية ومالية من أجل الوصول إلى مثل هذه الخبرات والإحساسات**»(٤٧).

وتشتمل الحياة على عديد من السلوكيات الدالة على وجود مثل هذه السمة، ومن ذلك مثلا: تسلق الجبال والغطس تحت الماء، والمشاركة في ألعاب رياضية عنيفة، والمضاربة في البورصة، والمقامرة، والحفلات الصاخبة، ومشاهدة مصارعة الثيران، وغير ذلك من سلوكيات البحث عن الإثارة الحسية، التي تعد عمليات مشاهدة أفلام العنف والرعب والإثارة من بينها، وهناك أمثلة عديدة على هذه السمة، في عديد من مظاهر السلوك الفنية أو غير الفنية.

تحدث تسوكرمان كذلك عن وجود أربعة مكونات فرعية في هذه السمة هي على النحو التالي:

أ ـ البحث عن الإثارة والمغامرة Thrill and Adventures Seeking: ويرتبط بالرغبة في المشاركة في أنواع من الرياضات الخطرة، وكذلك النشاطات التي تشتمل على السرعة والبعد عن الجاذبية الأرضية (القفز من الطائرات أو تسلق الجبال مثلا) وكذلك الاستكشاف للبيئات الجديدة.

ب ـ البحث عن الخبرة Experience Seeking: ويتمثل في الرغبة في السعي نحو الخبرات العقلية والحسية الخاصة من خلال أساليب حياة غير تقليدية، ومع أشخاص غير تقليديين.

ج ـ كف الكف (أو إبطال مفعول الكف) disinhibition: ويتمثل في الرغبة، وكذلك النشاط الفعلي المرتبط بالمتعة، كالحفلات، والجنس، والمقامرة، والمشاركة في الشراب، وكل ما يعكس فلسفة اجتماعية معينة تقوم على اللذة.

د ـ الحساسية للملل Boredom susceptibility: ويشير إلى النفور من الملل الناجم عن التكرار والرتابة في العمل أو العلاقات الشخصية، وكذلك الشعور بالقلق وعدم الاستقرار عندما تكون الخبرة عموما ثابتة، أو راكدة(٤٨).

وقد كوّن تسوكرمان مقياسا خاصا لقياس هذه المكونات المرتبطة بسمة البحث عن التنبيه الحسي وطبقه، مع باحثين آخرين، على أعداد كبيرة من

الناس، وكان أهم ما توصل إليه من نتائج ما يلي:

أ - بالنسبة لفن التصوير أُشيرَ إلى وجود عوامل خاصة بالشكل، وعوامل خاصة بالمضمون في اللوحات الفنية، وأن هذه العوامل ترتبط فعلا بسمة البحث عن الإثارة الحسية، لكن طبيعة هذه الارتباطات تختلف بالنسبة للمرتفعين في هذه السمة، فهم ينجذبون نحو الخصائص الشكلية في اللوحة، يفضلون اللوحات التجريدية، وعندما ينجذبون نحو المضمون يفضلون اللوحات التمثيلية التي تحتوي على تصوير خاص لأفعال عنيفة، أي أنهم - بشكل عام - يفضلون اللوحات التجريدية، وكذلك اللوحات التي تحوي مشاهد عنيفة، أي تلك اللوحات التي تستثير التوتر، وذلك لوجود خصائص معرفية مثيرة، أو غامضة، أو مركبة (اللوحات التجريدية) أو بوجود مضمون واضح الإثارة فيها، كما في حالة اللوحات التي تشتمل على مشاهد عنيفة مثلا [٤٩].

أما بالنسبة للأفلام السينمائية فقد وجد أن المنخفضين في سمة البحث عن الإثارة الحسية هذه يفضلون الأفلام الموسيقية، والكوميدية، والأعمال التراجيدية، بينما فضل المرتفعون في هذه السمة الأفلام العنيفة والمرعبة، والتي تشتمل على إثارة جنسية خاصة. إن هؤلاء يفضلون الشعور بالرعب والصدمة على أن يشعروا بالملل.

ترتبط سمة البحث عن الإثارة الحسية كذلك بحدوث عمليات تنبيه واستثارة فعلية عند مستوى المخ والخلايا، وبشكل خاص عند ما يسمى بالجهاز الطرفي Limbic system. ويشعر المرتفعون في هذه السمة بأنهم أفضل عند المستويات العليا من التنبيه والاستثارة العصبية، بينما يشعر المنخفضون في هذه السمة بأنهم أفضل عند المستويات المنخفضة من التنبيه والاستثارة[٥٠].

وترتبط المستويات المرتفعة من الحاجة إلى الإثارة الحسية بالرغبة في التنوع والجدة والمثيرات القوية، مما يذكرنا بنظرية برلين. لكن تسوكرمان اهتم أكثر من برلين بدور هذه الفروق الفردية في الخبرات الفنية، أو غير الفنية في عمليات التفضيل الفني أو الجمالي.

والشيء الجدير ذكره هنا هو ما قاله تسوكرمان من أنه وجد من دراساته أن هؤلاء الأفراد المرتفعين في سمة البحث عن الإثارة الحسية يفضلون الإثارة الواقعية والحقيقية عن تلك الإثارة البديلة التي تقدمها الأفلام، ومن ثم فهم يشعرون بالملل أسرع من غيرهم، ويبحثون عن مصادر أخرى للإثارة في

الحياة الفعلية. إن مشاهدتهم لأفلام الرعب والعنف قد تكون وسيلة يواجهون من خلالها شعورهم السريع بالملل، وتعبيرا كذلك عن تخيلاتهم العنيفة وغير المسموح بتنفيذها اجتماعيا أو في الواقع[٥١].

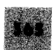
٤ ـ وأشارت بعض الدراسات الحديثة كذلك[٥٢] إلى بعض النتائج الفرعية الأخرى والتي نذكرها فيما يلي باختصار:

أ ـ إن المشاهدين الذين ينتمون إلى مستويات عمرية مختلفة يخافون من مكونات مختلفة، داخل أفلام الرعب، مثلما تكون الموضوعات المثيرة لمخاوفهم في الحياة الفعلية مختلفة أيضا. وهنا ظهر أن الأطفال من سن ٣ ـ ٨ يخافون أكثر من الحيوانات ومن الظلام، ومن الكائنات الخرافية كالأشباح، والوحوش، والسحرة ومن أي شيء يبدو غريبا أو يتحرك فجأة. أما فيما بين عمر التاسعة والثانية عشرة فيحدث الخوف أكثر فيما يتصل بالأذى الشخصي أو البدني، وكذلك الأضرار التي تلحق بالأقارب أو عمليات موتهم. وتستمر هذه المخاوف خلال المراهقة، وتضاف إليها مخاوف الفشل الدراسي. ثم في نهاية المراهقة وخلال مرحلة الرشد تظهر المخاوف المرتبطة بالقضايا السياسية والاقتصادية والعامة. هذا عن مخاوف الحياة الفعلية، أما المخاوف المرتبطة بمشاهدة الأفلام فترتبط حتى سن الثامنة بوجود التخييلات المخيفة المرتبطة بكائنات وشخصيات مشوهة، أو غير واقعية (الوحوش مثلا) بينما مع زيادة النضج يميلون إلى الخوف من الموضوعات والتهديدات ذات الطبيعة الواقعية (الحروب والقنابل المدمرة مثلا). وكذلك عمليات القتل والخطف والسرقة ... إلخ.

يحدث هذا على نحو خاص مع ارتقاء عملية التمييز بين الواقع والخيال لديهم، وهي العملية التي تتزايد على نحو خاص مع دخول الأطفال المدرسة الابتدائية[٥٣].

ب ـ أظهرت نتائج أخرى أن عمليات التقمص أو التوحد مع المخاوف التي يشعر بها أبطال الأفلام تحدث أكثر لدى الأطفال الأكبر، مقارنة بحدوثها لدى الأطفال الأصغر، ويرتبط هذا بوجود فهم أكبر وتعرف أكبر على مصادر الخوف، واتجاهاته، ونتائجه، لدى الأطفال الأكبر مقارنة بالأصغر سنا.

ج ـ إن وجود عناصر مجردة وغير محددة من التهديد يخيف المراهقين والكبار أكثر مما يخيف الصغار، وقد كشف استطلاع للرأي أجري عقب

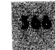


المشاهدة لفيلم «اليوم التالي» The Day after في الولايات المتحدة، والذي يصور التدمير الكامل لمنطقة «كانساس» في الولايات المتحدة بفعل قنبلة نووية، أن الأطفال تحت سن الثانية عشرة كانوا الأقل تأثرا بهذا الفيلم، بينما كان المراهقون أكثر تأثرا. أما من حدث لديهم أكبر تأثر وضيق واضطراب، بعد مشاهدة هذا الفيلم، فقد كانوا هم آباء هؤلاء الأطفال وأمهاتهم. إن هذا التأثير قد جاء نتيجة التفكر والتأمل في تلك التدميرات الشاملة التي يمكن أن تلحق الأرض نتيجة وجود مثل هذه الأسلحة الفتاكة، وبالطبع، تكون مثل هذه الأفكار العامة والمجردة وما يرتبط بها من مخاوف، على الدرجة نفسها من التبلور لدى الأطفال الصغار(٥٤).

د - تشير نظريات «الاستخدامات والإشباعات» Use sand gratification's كما تطبق على جماهير المتلقين لوسائل الإعلام، أو ميديا الاتصال، إلى أهمية الحاجات الاجتماعية والسيكولوجية الخاصة بالأفراد، والتي تدفعهم نحو استهلاك المحتوى الاتصالي الخاص بالميديا، باعتباره يمثل وسائل معينة في البحث عن الإشباعات الخاصة بهم في الوصول إليها كذلك، أي تحقيق بعض الحاجات من خلال الاستخدام الخاص لوسائل الاتصال هذه.

والدراسات التي أجريت على أفلام الإثارة والخوف، داخل هذا السياق، اعتبرت الإشباعات المستمدة من هذه الأفلام مفهوما محوريا في تفسير الجاذبية لهذا النوع من الأفلام، وقد أشارت هذه الدراسات إلى أن القيمة الإيجابية، أو الاستمتاع بهذه الأفلام يرتبط بـ «الخوف الآمن»، والاستثارة، ومشاهدة التدمير المتخيل مصورا على الشاشة، وبخبرة الشعور بالقوة والسيطرة، وخبرة الإشباع المرتبطة بالحل للعقدة والذي كثيرا ما يتم معه - أي مع هذا الحل - عقاب البطل المرعب أو الشرير(٥٥).

هـ - وأشار بعض العلماء إلى أن هذه الأفلام تعمل على تطهيرنا من مشاعر العداوة، التي توجد بداخلنا. وأشار آخرون إلى وجود دوافع عنيفة، ومظاهر قلق شديدة مخبوءة لدى الأفراد الذين يقبلون على مشاهدة هذه الأفلام، وأن عملية التخفف من هذه المشاعر - من خلال المشاهدة - هي في ذاتها عملية مريحة ومشبعة، ولكي تكون عملية الارتياح مشبعة فلابد من وجود الخبرات المزعجة كشرط ضروري مسبق، وإلى مثل هذا الأمر ذهب برلين مثلا.



و ـ وقال علماء آخرون إن الرعب نفسه ينتج العديد من مظاهر القلق التي تستثير بدورها حالة من التمعن والتروي الزائد: تَرَوٍّ في التفكير ينتج عنه في النهاية نوع من الإشباع الانفعالي.

فالناس هنا يبحثون عن الرعب من أجل الوصول إلى إحساس ما بالأمن، أو الأمان الروحي، ومن ثم يحصلون على الإشباع.

ويرتبط مفهوم الأمن بمفاهيم «الخبرة البديلة» والتوحد. فالمشاهدون يتوحدون مع ما يحدث في الفيلم، أي يضعون أنفسهم مكان الآخرين، ويشاركونهم مشاعرهم، إنهم يتوحدون مع الوحوش، والقتلة، ويقال إنهم يحصلون على متعة كبيرة من خلال هذه العملية. فعملية التوحد المفترضة هنا تسمح لهم بالشعور بخبرات البهجة، المرتبطة بالسادية والقدرة على التحكم والقتل، ولكن على نحو بديل. وأن هذا الأمر كما يقول المحللون النفسيون مستمد من الافتتان، أو الاستمتاع بالممنوع. إنه مستمد من هذا التحطيم البديل للتابو، خاصة التابو الجنسي الذي يتم ربطه عادة، بمشاعر الشر والأفعال الشيطانية، ومن ثم كل تلك المشاعر والأفعال التي يصعب التعبير عنها في الواقع، ومن ثم يتم تحويلها إلى الحالة الخيالية الموجودة في الأفلام وذلك للتعامل مع هذه المشاعر والأفعال بحرية. إن المسألة هنا أيضا قد لا تمثل أكثر من تقديم تفسير جديد لمذهب التطهير الأرسطي.

وأخيرا قال علماء آخرون إن هذه المتعة مرتبطة بتأكيد غياب المخاطرة عند اللعب مع الموت والشياطين وما وراء الطبيعة عموما، لكن لماذا يكون هذا اللعب ممتعا؟ هذا ما لم يشيروا إليه. أما العلماء الأكثر ميلا للتوجه البيولوجي فقالوا بوجود حاجة بيولوجية لدى الإنسان نحو التنبيه والإثارة، والتحدي تستمد من مواجهة الخطر، وتعود إلى تلك العصور القديمة قبل التاريخ التي كان الإنسان يستمتع خلالها بالانتصار على الحيوانات الضارية التي تهاجمه، وإن ندرة مثل هذه المخاطر في حياتنا الراهنة، تجعل الإنسان يسعى نحو الخطر، ونحو خلق تحديات جديدة يقوم بمواجهتها، وإلى مثل هذا الرأي ينتمي تسوكرمان فيما طرحه حول البحث عن التنبيه الحسي، وكما عرضناه سابقا.

على كل حال، هذه أهم التفسيرات التي قدمت لذلك السلوك الخاص المرتبط بتفضيل العديد من الناس لمشاهدة أفلام العنف والإثارة والرعب والتي تمثل جانبا كبيرا ـ بل ربما الجانب الأكبر ـ من عمليات الإنتاج السينمائي في

العالم وخاصة في هوليود الآن. أما لماذا يفضل الناس في بلادنا الآن الأفلام الكوميدية فتلك قضية أخرى تحتاج إلى دراسات واقعية لتفسيرها، ولا نستطيع الاكتفاء بالقول إن حياة هؤلاء الناس مليئة بالمنغصات، أو إنهم أصبحوا لا يثقون في أي شيء جاد، أو ما شابه ذلك من التفسيرات البسيطة.

التحليل النفسي والسينما

كان مفهوم المشاهِد وفعل المشاهَدة مادة ثرية لمناقشات نظرية عدة خاصة في فرنسا خلال السبعينيات (من القرن العشرين) وما بعدها، وقد شارك في هذه المناقشات الكثير من المنظرين أمثال باودري وبول ريكور وميشلين ورولان بارت وكريستيان ميتز وغيرهم. وقد اعتمدت هذه المناقشات كثيرا على أفكار مستمدة من التحليل النفسي، خاصة لدى فرويد ولاكان، وتمت خلال ذلك مناقشة علاقة فعل المشاهدة السينمائية بالأيديولوجيا والذات والدولة، وغير ذلك من الموضوعات.

ويمكننا أن نلاحظ أن هذا الاهتمام بالمتلقي، أو المشاهد قد قابله، في أماكن أخرى من العالم (ألمانيا والولايات المتحدة مثلا)، اهتمام خاص بالقارئ، وتجلى ذلك في نظريات القراءة واستجابة القارئ، ونعرض فيما يلي لبعض التفسيرات التحليلية النفسية لعملية التلقي في السينما.

الحلم والفيلم

هناك تشابهات وأسس مشتركة تقول بها النظرية التحليلية النفسية بين المشاهد للسينما (أو المتلقي) الحالم، فهذه النظرية تقول إن الإنتاج النماذجي (Archetypal) الخاص بالتخييل اللاشعوري للعمل الحلمي، أو الحلم يناظر الفيلم ذاته، وإن التحقيقات (الإشباعات) الرمزية للأحلام، والرغبات اللاشعورية هي نصوص مركبة يمكن فهمها عن طريق تحليل المحتوى الظاهر Manifest Content لها (أي القصص التي تحكيها الأحلام) من أجل الكشف عن المحتوى الكامن Latent Content أو الرغبة الحلمية Dream - Wish (أي الرغبة اللاشعورية والمحرمة التي تولد الحلم أو تعمل على ظهوره)، التي توجد فيما وراء هذه الصور والتي تبدو للوهلة الأولى كما لو كانت مجرد حالة من التجميع العشوائي والمختلط [٥٦].

في التحليل النفسي، تسمى عمليات التحويل والتشويه للعمل الحلمي، والتي تسمح للاشعور بأن يعبر عنه نفسه، باسم العمليات الأولية، وتشتمل على : ١ـ التكثيف Condensation الذي من خلاله يتم تمثيل المدى الكبير من الصور والأحداث بواسطة صورة واحدة. ٢ـ الإحلال Displacement أو الإبدال (الذي تتحول أو تنتقل من خلاله الطاقة النفسية من شيء جوهري إلى شيء كان هامشيا، ومن ثم تُضْفى أهمية كبيرة على ذلك الشيء الذي كان أقل أهمية). ٣ـ شروط القابلية للتمثيل Conditions of Representability (والتي يمكن أن يكون محتملا أو ممكنا من خلالها تمثيل أفكار معينة بواسطة الصور البصرية). ٤ـ المراجعة الثانوية Secondary Revision (ومن خلالها يكون ممكنا فرض التماسك المنطقي والسردي على التيار المتدفق للصور).

وخلال حالة النشاط الخاص بالإنتاج اللاشعوري للحلم، تشترك هذه العمليات معا لتحويل المواد الخام الخاصة بالحلم (المثيرات الجسمية والأشياء التي تحدث في أثناء النهار، وأفكار الحلم والذكريات) إلى «القصة البصرية» الهلوسية التي هي الحلم. وتنشأ عملية التماثل بين الفيلم والحلم عن ذلك التأكيد، على أن السينما تقوم بالتكوين الخاص أو الإنشاء الخاص لمشاهدها أو المتلقي، لها، وتحويله إلى حالم شبه مستيقظ Semi - Wake Dreamer. فالمشاهد للسينما هو مشاهد راغب أو مملوء بالرغبات Desiring وحالة المشاهدة التي «تكوِّن» هذا المشاهد، وكذلك نص الفيلم نفسه، يُنظر إليهما باعتبارهما يحركان بنيات التخييل اللاشعوري. وتكون السينما هنا ـ بشكل يفوق أي شكل آخر ـ قادرة فعلا على إعادة إنتاج، أو الاقتراب من، بنية ومنطق الأحلام واللاشعور.

لقد أشار فرويد إلى أن «التخييل» مصطلح يحيلنا إلى الإنتاج النفسي الذي يدور حول التحقق لرغبة لا شعورية من خلال الوسائل الخاصة بمشهد متخيل Imagina Scene تكون فيه الذات/الحالمة، سواء صُوِّرت في حالة حضور أم لا، هي البطل الرئيسي في هذا المشهد. ووفقا للأفكار التحليلية النفسية حول السينما، فإننا عندما نشاهد أحد الأفلام، نكون في حالة حلم كذلك، إن رغباتنا اللاشعورية تنشط مصاحبة لتلك الرغبات التي يولدها الحلم الموجود في الفيلم بداخلنا[٥٧].

فالتخييل إذن - كما ترى هذه النظرية - محصلة العلاقة التفاعلية بين المشاهد والفيلم، حيث يقوم المشاهد بتكوين التخييل، وفي الوقت نفسه يتكون - هذا المشاهد - من خلاله، ومن خلال عملية إبدال أو نقل مركّبة تشتمل على عمليات الإسقاط Projection (التي يتم خلالها تخيل الرغبات والاندفاعات وجوانب الذات الخاصة وكأنها موجودة في موضوع خارجي بالنسبة إليها) وعملية التوحد (التي يقوم المشاهد من خلالها إما بالامتداد بهويته إلى شخص آخر، أو باستعارة هذه الهوية من شخص آخر، أو يكون بمنزلة حالة من الاختلاط أو الانصهار لهويته مع شخص آخر).

والتخييل - في ضوء هذا الرأي - ليس ببساطة عملية تحقيق للرغبة، لكنه تكوين خاص بتسوية أو حل وسط، من خلاله تستطيع الرغبات المكبوتة أن تجد تعبيرا وهروبا من الرقابة والتشويه، ويكون هذا التعبير أو الهروب بمثابة الحل الوسط بين الرغبة الحرة والقانون الصارم(٥٨).

وتعتبر نظرية الفيلم التحليلية النفسية هذه العلاقة الخاصة بين الفيلم والمشاهد بمثابة الميكانزم الرئيسي في العملية السينمائية. وتدل على هذه العلاقة الوثيقة بين النص الخاص بالفيلم، والخاص بالحلم، حقيقة أن كلا منهما هو «قصص يُخْبَر بها على هيئة صور» ويندمج المشاهد أو المتلقي عندما يكون في حالة مشاهدة لفيلم، في مركّب من المتعة والمعنى، من خلال التحريك الذي يحدث لأبنية التخييل عميقة الجذور، لديه، وأيضا من خلال التوحد والرؤية. يحدث ذلك كله من خلال أنظمة متفاعلة من السردية Narrativity والاستمرارية، ووجهة النظر. وتتمثل المحصلة الناتجة في أنه عند كل فيلم يبوح المشاهدون، بالتنظيم (الخاص بالرغبة) الموجود لديهم على نحو متكرر(٥٩).

تنظر نظريات التحليل النفسي كذلك إلى المشاهد ليس باعتباره من لحم ودم، ولكن باعتباره تكوينا مصطنعا، يتم إنتاجه، وتنشيطه من خلال الجهاز السينمائي. وهذا الجهاز السينمائي ليس هو الفيلم فقط، أو أجهزة العرض وقاعة السينما فحسب، بل هو أيضا المجتمع ككل الذي ينظر إلى السينما كآلة عقلية، صناعة أخرى يعتاد عليها المشاهد وعلى استهلاكها. إنها العملية الكلية التي تتكون من كل العمليات المستقلة التي تكوّن موقف المشاهدة، ولذلك هي تشتمل على:

١ـ الأساس التكنيكي أو الفني (المؤثرات الخاصة التي تنتجها التجهيزات

المختلفة للسينما مثل الكاميرات والضوء والفيلم ذاته وأجهزة العرض... إلخ.

٢ـ شروط العرض للفيلم (القاعة والمسرح المظلم، وثبات الجلوس، وإضاءة الشاشة في الأمام، وأشعة الضوء التي تأتي من الخلف ... إلخ).

٣ـ الفيلم ذاته باعتباره نصا (يشتمل على حيل وأدوات عدة لتمثيل الاستمرارية البصرية)، والإيهام بالمكان الواقعي، وخلق الانطباع القابل للتصديق بالواقع.

٤ـ الآلية العقلية Mental Machinery للمشاهد (بما في ذلك العمليات الإدراكية الشعورية واللاشعورية وقبل الشعورية أيضا) والتي تشكل أو تكون المتلقي باعتباره موضوعا للرغبة(٦٠).

قلنا إن النظرية التحليلية النفسية حول السينما تنظر للمشاهد ليس باعتباره شخصا من لحم ودم، ولكن باعتباره تكوينا اصطناعيا، تم إنتاجه وتنشيطه من خلال الجهاز السينمائي. مثل هذا المشاهد يدرك باعتباره «مكانا» أو حيزا إنتاجيا (كما في حالة إنتاجه للعمل الحلمي أو غيره من أبنية ـ بنيات ـ التخييل اللاشعورية) وباعتباره أيضا حيزا فارغا (يمكن لأي شخص أن يشغله أو يملأه).

وكي تحقّق هذه الغاية الثنائية الغامضة، فإن السينما تكوِّن مشاهدها عبر عدد من العمليات التحليلية النفسية، التي تربط بين الحالم والمشاهد للسينما.

وهناك خمس عمليات ـ كما يقول المحللون النفسيون المهتمون بالسينما ـ تؤدي دورها في تحويل الشخص العادي إلى تكوين خاص هو المشاهد للسينما هي:

١ ـ حالة من النكوص يتم إنتاجها.

٢ ـ حالة من الاعتقاد يتم تكوينها.

٣ ـ ميكانزمات التوحد الأولية التي يتم تنشيطها.

٤ ـ البنيات التخييلية، مثل المشاعر الرومانسية العائلية التي تُسْتثار بواسطة الحكايات الخيالية.

٥ ـ علامات التلفظ أو النطق التي تطبع الفيلم بطابع التأليف، أو النسبة لمؤلف معين، وهذه ينبغي إخفاؤها(٦١).

والآن، فلننظر في واحدة من أبرز النظريات التحليلية النفسية المعاصرة حول السينما، وحول فعل المشاهدة أو التلقي في السينما، وهي النظرية التي قدمها المحلل النفسي والناقد الفرنسي «كريستيان ميتز» خلال العقد الأخير من القرن العشرين.

«كريستيان ميتز» والتحليل النفسي للسينما

يمثل مقال «كريستيان ميتز» C. Metz الذي طوره بعد ذلك على هيئة كتاب بعنوان «الدال المتخيل» The Imaginary Signifier علامة بارزة في تاريخ الدراسات التحليلية النفسية للسينما.

وكما يشير العنوان، فإن السينما تشتمل على عمليات لا شعورية أكثر مما يشتمل عليه أي وسيط فني آخر. فالتكوين الأساس في السينما تكوين متخيَّل أساسا.

ويشير ميتز إلى أن أي تحليل نفسي خاص بالسينما ينبغي أن يقوم في ضوء مصطلحات «جاك لاكان» لأنها ـ في رأيه ـ مصطلحات تؤكد على الأبعاد المتخيلة والرمزية في الخبرة الإنسانية عموما[٦٢].

يستفيد «كريستيان ميتز» في نظريته التحليلية النفسية حول السينما من الأفكار التي طرحها فرويد وغيره من المحللين النفسيين، حول عملية استراق النظر، أو التلصص بالعينين أو لذة النظر Voyeusism، وعلاقتها بالخبرة الأولية الخاصة بالمرآة كما طورها لاكان، وأيضا بعض الأفكار الموجودة في نظريات «العلاقة بالموضوع» خاصة، وأن هذه العلاقات غالبا ما تكون علاقات متخيلة، أو خيالية ومتمايزة عن العلاقات الواقعية مع الموضوعات الواقعية.

ويقارن «ميتز» بين حالة المشاهد أمام شاشة السينما، وحالة الطفل أمام المرآة، فيقول إن المشاهد أمام الشاشة يكون غائبا، على عكس حال الطفل أمام المرآة، فهو يكون حاضرا، فالمشاهد لا يستطيع أن يتوحد مع نفسه كموضوع، لكنه يتوحد فقط مع الموضوعات التي توجد هناك على الشاشة، دونه، وبهذا المعنى لا تكون الشاشة مرآة، إنه يكون غائبا عن الشاشة لكنه حاضر في قاعة المشاهدة بكل حواسه ووجدانه[٦٣].

في كتاب آخر هو «لغة الفيلم، سيميوطيقا للسينما Film Language, A Semiotie of The Cinema » أشار «كريستيان ميتز» إلى إمكان تطبيق مفاهيم اللغويات، وأساليبها الخاصة، في تحليل عمليات الاتصال أو التخاطب على مجال السينما، ولكن بحذر شديد. فوسائل التعبير تختلف، ومن ثم قد تختلف الدوال والدلالات. وقد استخدم ميتز مصطلح «التعبير» كما عرفه «مايكل دوفرين»، حين أشار إلى أنه عندما يكون هناك «تعبير»



يكون هناك «معنى» بارز بالنسبة إلى شيء ما، وهذا المعنى ينطلق مباشرة، فيمتزج بالشكل الخاص المميز لهذا الشيء[٦٤].

ويتم التحكم في تعبيرية العالم (المنظر الطبيعي أو الوجه الإنساني مثلا) وتعبيرية الفن (الصوت الحزين في صوت الأوبوا لدى «فاجنر» مثلا) على نحو جوهري من خلال الميكانزم السيميولوجي نفسه، أي المعنى المستمد مباشرة من الدال دون الحاجة إلى اللجوء إلى رمز أو شفرة خارجية، في الحالة الأولى يكون المؤلف هو الطبيعة (تعبيرية العالم) وفي الحالة الثانية يكون المؤلف هو الإنسان (تعبيرية الفن)[٦٥].

وصف «جاك لاكان» ثلاثة أنظمة تشكل علاقاتها بعضها ببعض وداخل كل منها المخطط أو النسق الخاص الذي تتطور من خلاله الأنا، وهذه الأنظمة هي:النظام التخيلي Imaginary والنظام الرمزي Symbolic والنظام الواقعي Real[٦٦].

يرتبط النظام التخيلي بمرحلة المرآة التي تتميز بغلبة العلاقة مع الصورة الخاصة بالنقيض، أي الآخر الذي هو أنا. هنا تتداخل الصورة الموجودة داخل المرآة مع الأنا الواقعي، فالطفل يرى نفسه، صورته، هناك في المرآة، وليس هنا في الموضع الذي يقف فيه. والإدراك هنا ينشط، باعتباره إيهاما، وليس تعبيرا. وهذه الخبرة لا تكون في جوهرها رمزية، فالرمز يبدأ في الظهور مع ارتقاء مرحلة أوديب واكتساب اللغة، بكل ما يتضمنه هذا الاكتساب من اكتشاف للاستقلال الذاتي، والاعتماد على الآخرين في الوقت نفسه، ومن إدراك لقوة الكلمة، وقدرتها على الأمر والنهي، ومن تحرر للطفل من التوحد الزائف، مع ذاته المشهدية التي كانت موجودة هناك في المرآة، إنه يتعرف عليها الآن باعتبارها علامة لذاته.

وهذه الحركة الأكبر، إضافة إلى ضوابط اللغة، هي ما تجعل الطفل يتعرف على عمليات التمثيل العقلي، ويترتب على ذلك أن يتعرف على كل من تموضع الذات ووحدتها. فالذات التي كانت منقسمة خارج المرآة وداخلها، تميل الآن إلى التوحد، وإلى التميز عن الآخرين أيضا، ثم إن عالم الواقع يزداد حضوره باعتباره يشتمل على اكتشاف للحاجات التي ستتحول، بعد ذلك، إلى مطالب ورغبات، كالرغبة في القوة التي ستتحول في النهاية إلى «أنا» تجد دلائل على نفسها في اللغة[٦٧].

يعلو النظام الواقعي - في رأي لاكان - على النظامين الخاصين بالصورة: (التخيلي) والعلامة والكلمة (الرمزي)، إنه يحتويهما، لكنهما لا يحتويانه. والنظام الواقعي، كما أشار لاكان، ليس مرادفا للعالم الخارجي، بل «لكل ما هو واقعي بالنسبة إلى الذات».

يمنح فعل الرؤية الطفل وسيلة للاقتراب من ذاته، كشخص يقوم بالرؤية والمشاهدة - كما أشار لاكان - وأيضا كذات يعبر فعل (الرؤية) لديها عن وجودها. من خلال هذه الأفكار وغيرهاحازت تصورات لاكان جاذبية خاصة لدى عديد من المنظرين في مجال السينما، لعل أشهرهم كريستيان ميتز الذي نعرض بعض أفكاره الآن بشيء من الاختصار.

اهتم ميتز بدور التوحد في عمليات التلقي للأفلام السينمائية، وتحدث عن أهمية ما سماه التوحد السينمائي الأولي، فقال إنه توحد المشاهد مع فعل، أو نشاط النظر نفسه. فالمشاهد هنا يتوحد مع نفسه كحالة من الإدراك الخالص (أو كحالة من التنبه واليقظة)، وهذا النوع من التوحد يعتبر أوليا لأنه هو ما يجعل كل أشكال التوحد مع الشخصيات والأحداث على الشاشة - أي التوحد الثانوي - أمرا ممكنا[٦٨].

وهذه العملية عملية إدراكية ولا شعورية في الوقت نفسه، إدراكية لأن المشاهد يرى الموضوعات على الشاشة، ولا شعورية لأن المشاهد يشترك فيها على نحو تخييلي أو خيالي، ويتم تكوين هذه العملية أيضا،على الفور، وتُوجَّه من خلال نظرة الكاميرا The Look of the Camera ، وكذلك آلة العرض.

وقد ربط ميتز بين هذا النمط من التوحد (توحد المشاهد مع نفسه) ومرحلة المرآة (وفقا للاكان)، فقال إن هذا التوحد السينمائي الأولي يكون ممكنا فقط لأن هذا المشاهد قد مر فعلا من قبل بتلك العملية المشكلة للنفس (أو العملية النفسية التكوينية) والمتعلقة بالتكوين الأول للذات (أي مرحلة المرآة). وإن مشاركة مشاهد للفيلم في الكشف عن الأحداث تكون ممكنة، من خلال استعادة تلك الخبرة الأولى للذات، أي تلك اللحظة المبكرة في تشكيل أو تكوين الأنا، والتي بدأ الطفل الصغير خلالها في تمييز الموضوعات باعتبارها مختلفة عن ذاته، ثم يبدأ في تمييز ذاته عنها.

إن ما يربط هذه المرحلة بالسينما في رأي ميتز هو حقيقة أنهما يحدثان في ضوء الصور البصرية. فما يراه الطفل في تلك المرحلة (من صور موحدة

بعيدة ومتموضعة في المرآة) يشكل الطريقة التي سيتفاعل بها مع الآخرين في مراحل تالية من حياته. فالجانب الخيالي هو جانب حاسم هنا أيضا.

ويأتي جانب الاتفاق بين التوحد السينمائي الأولي، ومرحلة المرآة من تلك التشابهات بين حالة الطفل أمام «المرآة» وحالة المشاهد أمام شاشة السينما، فكلاهما يكون مفتونا أو شديد الإعجاب ومتوحدا مع مثال خاص يجد ذاته فيه على هيئة «صورة» تُرى من بعيد.

وتعتبر هذه العملية المبكرة الخاصة بتكوين الأنا، والتي يكتشف فيها الشخص هوية ما من خلال الاستغراق في صورة على المرآة، هي أحد المفاهيم في النظرية التحليلية النفسية حول مشاهدة السينما، ووفقا لهذه النظرية، فإن جانبا من الإعجاب بالسينما إنما يأتي نتيجة الحقيقة الخاصة القائلة إن السينما في الوقت الذي تسمح فيه للمرء بأن يفقد الأنا الخاصة على نحو مؤقت (حيث يصبح مُشاهد السينما شخصا آخر)، فإنها تعمل في الوقت نفسه، على نحو متزامن، على تدعيم أو تعزيز وجود هذه الأنا وإعادة اكتشافها (من خلال «الاستثارة» لمرحلة المرآة).

وبمعنى ما، فإن مشاهد السينما يفقد ذاته ويعيد اكتشافها مرة، بعد أخرى، من خلال التمثل مرة أخرى لتلك الصورة الخيالية (التخيلية) الأولى للتوحد وتكوين الهوية (خلال مرحلة المرآة). وهذا التحول الخاص بالذات من صورة مفككة أو مجزأة أو مقطعة للجسد في مرحلة المرآة إلى صورة كلية، وإلى وحدة وتماسك، صورة يعاد إنتاجها بالنسبة إلى المشاهد (في السينما) هو جوهر هذه النظرية.

ومن خلال هذا التخييل الخاص بالتكامل الذي يرتبط بالمرآة ومرحلتها، يجيء تصور السينما باعتبارها الإجابة الفنية على رغبتنا في التعدد أو الوفرة، مما يقدم لنا عوالم مؤكدة ومتماسكة لا متناقضة، تكون فيها الذات هي المصدر الأساسي للمعنى برغم تعدد أدوارها ومظاهرها.

لقد جعل «كريستيان ميتز» من التوحد مع الشخصيات والأحداث السينمائية توحدا ثانويا، أما الخبرة الأولية فهي الخبرة الخاصة بالتوحد مع الكاميرا، والتي هي في النهاية شكل أو نوع من التوحد مع الذات يماثل ذلك التوحد المبكر مع المرآة أو من كان موجودا فيها (الذات). ويبدو أن هذا يستحضر متخيلا غير مركزي تخضع له عملية التوحد مع الشخصيات. لكن

حيث إن هذا التوحد الثانوي يدرك باعتباره امتدادا للتوحد مع الذات، فإنه يكون في النهاية هو حجر الزاوية.

والخلاصة أن النظريات التحليلية النفسية حول السينما، كما تمثلها نظرية كريستيان ميتز مثلا، قد أكدت على وجود جوانب تشابه كثيرة بين الفيلم والحلم، كما أنها اعتبرت عمليات التخييل والتوحد جوهر عملية التلقي أو خبرة المشاهدة للأفلام السينمائية، وقد نظر ميتز إلى مرحلة المرآة، كما وصفها لاكان، باعتبارها النموذج الأولي لخبرة المشاهدة للسينمائي التي ستظهر بعد ذلك، وأن هاتين الخبرتين (المرآة والسينما) تشتملان على نوع من فقدان الذات ومن اكتشافها أيضا، وتشبه شاشة السينما المرآة، لأنها بمعنى من المعاني أداة تنعكس عليها الذات - الآن - في خلال فعل المشاهدة مثلما كانت تنعكس - في الطفولة - على تلك المرآة.



12 الجماليات البيئية

مقدمة

بعض الأماكن يكون مريحا أو حتى جميلا، وكأنه يدعونا إلى أن ننظر إليه، أو نتمنى الإقامة فيه، بينما بعضها الآخر يكون مثيرا للكآبة والنفور والبعد. ويميل الناس إلى تفضيل الأماكن التي توفر لهم الطعام الكافي والماء والمأوى والمعلومات والمتعة الجمالية، والتأكيد لحياتهم الإنسانية بشكل عام، وأن يتجنبوا تلك البيئات التي لا توفر هذه الأشياء[1].

وقد أشار عالم البيولوجيا جورج أوريانز G-Orians المتخصص في الإيكولوجيا - أي علم علاقة الكائنات بالبيئة - السلوكية للطيور، إلى أن إحساسنا بالجمال الطبيعي: هو الميكانزم الذي دفع أسلافنا القدماء إلى اختيار المواقع المناسبة للسكنى، وأنهم قد وجدوا غابات السافانا جميلة وتساعد على التكيف والبقاء. وأشار علماء آخرون إلى أننا نحب الأماكن التي يسهل استكشافها وتذكرها، وأيضا تلك التي عشنا فيها فترة طويلة فعرفنا مداخلها

«يمكن لعلماء الجيولوجيا أن يخبرونا بالكثير، وبطريقة علمية، عن المنظر الطبيعي الذي نراه، لكن، وخلال قيامهم بهذا، يختفي المنظر الطبيعي»

عالم الجماليات البريطاني: «هارولد أوسبورن»

ومخارجها (٢). ففي دراسات عن تفضيلات الأطفال الأمريكيين للأماكن المختلفة اتضح أنهم يفضلون الأماكن الشبيهة بغابات السافانا على الرغم من أنهم لم يزوروها من قبل. لكن تفضيلات الراشدين الأمريكيين كانت أكثر تحديدا، فتعلقت أكثر بالغابات التي تمتلئ بأشجار الصنوبر، والتي تتساقط أوراقها في مواسم معينة، كما يحدث في بلادهم، إنها تفضيلات تمزج بين القديم والجديد، بين تراث الأسلاف المهجور، والأرض الجديدة المألوفة. ولم تظهر تفضيلات بين هؤلاء الأفراد للصحاري أو الغابات المطيرة. ومع مزيد من الاستكشاف لتفضيلات الأفراد، التي ترتبط بنمط غابات السافانا هذه، وجد الباحثون أن المناظر الطبيعية المفضلة كانت هي الأماكن شبه المفتوحة، أي أنها ليست المكشوفة تماما، بحيث تجعل المرء معرضا للانكشاف أو الحرج، ولا الأشجار ذاتها التي نمت بدرجة هائلة ـ بحيث تعوق الرؤية والحركة ـ إنها تكون أرضا مغطاة بالأعشاب والأشجار، لكنها تفتح اتجاهات لرؤية الأفق، تكون أشجارها كبيرة، ومياهها وافرة، وذات ارتفاعات متغيرة غير ثابتة، كما تشتمل على ممرات عديدة تؤدي إلى داخلها أو إلى خارجها[٣].

ومثل هذه الخصائص هي التي اهتم عالم الجغرافيا جي أبلتون J. Appleton بتفسيرها في نظريته التي سماها «نظرية المرصد والملاذ Prospect and refuge» في وصفه للمكان الذي يستطيع الكائن فيه أن يَرى دون دون أن يُرى، أي المكان الذي يستطيع الإنسان تكوين إطار سيكولوجي مرجعي مناسب وممتع حوله، إنه مكان لا يشعر فيه المرء بالرعب المصاحب لحالة التيه أو الضياع في غابة هائلة الأحراش أو ممتدة الأطراف بشكل لا ينتهي، والمكان الذي يستطيع أن يكوِّن خريطة معرفية متبلورة أو تفصيلية حوله، خريطة تشتمل على علامات المكان البارزة المميزة داخله، كالأشجار والصخور والمباني، وقد تكون هي ممراته أو شوارعه الطويلة وحدوده كأنهاره وسلاسل جباله، والمجاز أو الطريق الضيق الذي تحيط به الأشجار ويرى الأفق من خلاله، وقد يكون المكان مثيرا للاضطراب دون هذه النقاط الهادية[٤].

كذلك اكتشف كابلان وكابلان ـ كما سنشير إلى نظريتهما لاحقا ببعض التفصيل ـ مفهوما جديدا للجمال البيئي أطلقا عليه اسم الخفاء Mystery

وهو مفهوم يرتبط بالجوانب المجهولة أو الخفية أو الغامضة نسبيا من الطبيعة والتي تدعونا لا ستكشافها على نحو متزايد، ومن ثم الاستمتاع بهذا الاكتشاف لها. ويتمثل ذلك مثلا في الممرات التي تلتوي أو تنعطف هناك حول التلال، وجداول الماء التي تلتوي وتتعرج خلال مسارها، والأرض المتموجة ارتفاعا وانخفاضا، وكذلك المناظر الطبيعية المغلقة جزئيا، أي غير المفتوحة من جوانبها كافة.

إن الجمال الطبيعي هو أمر عام، أو عالمي بين البشر. فعبر التاريخ وفيما بين كل الثقافات كان هناك ميل قوي لدى الناس كافة لتفضيل القيم الجمالية للمناظر الطبيعية. وبرغم ما يمكن أن يقال من وجود بعض المؤثرات الثقافية فيما يتعلق بالتفضيلات الطبيعية والقيم الجمالية، فإن معظم الدراسات قد أشارت إلى أن معظم الناس يفضلون الأنواع نفسها من المناظر الطبيعية، كما لو كان هناك معيار عام للذوق الطبيعي (إذا استخدمنا مصطلحات هيوم). ويفترض بعض هؤلاء العلماء أن الميكانزم المسؤول عن هذا المعيار أو هذه التشابهات هو ميكانزم فطري له دلالته التكيفية والتطورية. وعناصر الطبيعة التي فضلها الناس في دراسات بيولوجية وجغرافية وسيكولوجية كثيرة كانت هي:

١ـ وجود الماء، خاصة الماء النظيف الطازج المتجدد الضروري، بطبيعة الحال، للحياة.

٢ـ وجود نباتات خضراء ذات أوراق يانعة نضرة تبهج الناظرين، وترتبط بوجود الفاكهة والطعام والزهور بشكل عام.

٣ـ وجود أماكن مفتوحة كبيرة تقدم الفرصة المناسبة لحرية الحركة، وأيضا مشاهدة الغرباء أو غير المرغوب فيهم من البشر أو غيرهم من الكائنات (الحيوانات الضارية قديما مثلا).

٤ـ وجود أجمات Clumps من الأشجار المتفرقة، ووجود شجيرات خفيضة كثيفة الأغصان مما يقدم نوعا من المأوى وكذلك شكلا أو إمكانية للهروب من الضواري والأعداء.

ووفقا للفروض الشائعة الآن في الجماليات البيئية حول اللذة الطبيعية أو الحيوية Biophilic، فإن المناظر الطبيعية التي تشتمل على العناصر السابقة تكون هي أكثر البيئات إثارة لسرور الإنسان وارتياحه[٥].

إن جماليات البيئة عنصر عامل مهم في حياتنا، فحالتنا المزاجية تعتمد على المكان المحيط بنا. ولنتصور اختلاف حالاتنا عندما نوجد في حافلة عامة مزدحمة بالبشر (أوتوبيس)، ثم عندما نوجد في حديقة عامرة بالزهور والأشجار والمياه الصافية أو على شاطئ بحيرة هادئة. والقواعد الثلاث لشراء منزل ـ في رأي ستيفن بنكر ـ هي الموقع والموقع والموقع مع ما قد يصاحب هذا الموقع من إمكانية وجود وسائل الراحة والترفيه، وكذلك الأشجار أو الأرض المكسوة بالعشب وموقع المياه (الأنهار والبحار والبحيرات... إلخ) وكذلك المنظر الطبيعي العام المناسب. أما قيمة المنزل ذاته فتعتمد على كونه ملاذا آمنا، وأيضا على توافر خصائص الخفاء فيه (في شكل النوافذ والمستويات أو الطوابق المتعددة والأركان البعيدة والمنعطفات)[٦].

إن مثل هذا المنزل ـ الذي وصفه بنكر ـ يبدو للكثيرين من سكان العالم الآن وكأنه أشبه بالحلم، حلم لا يتحقق فعلا للملايين منهم، ومن ثم قد لا يكون أمامهم سوى أن يستعيدوا ذكريات غابات السافانا القديمة، في أحلام نومهم، وأحلام يقظتهم، أو أن يبحثوا عن صور فنية ثابتة (لوحات لمناظر طبيعية يضعونها في منازلهم)، أو متحركة (الأفلام والمسلسلات التي تزخر بمثل هذه المناظر والبيئات) تساعدهم على الاستغراق في حالات خاصة من التخييل الممتع، لكنه الذي كثيرا ما يكون مصحوبا بالأسى والزفرات والتنهيدات العميقة.

على كل حال، ما زال هذا المجال الجديد والمسمى «الجماليات البيئية» يتبلور وتتراكم فيه الدراسات. وقد بدأ بعض هذه الدراسات في الاهتمام بالبيئات المدنية، إضافة إلى اهتمامه بالبيئات الريفية والأقرب إلى الطبيعية، ويعتبر هذا الفصل مجرد محاولة لتقديم رؤية عامة للقارئ العربي حول أهم ما يوجد في هذا المجال.

تعريف الجماليات البيئية

تمثل «الجماليات البيئية» أو «علم الجمال البيئى»، Environmental Aesthetics حالة من التفاعل العلمي الخاص المتميز بين مجالين من مجالات البحث هما: الجماليات التجريبية، وعلم النفس البيئي، وحيث يستخدم هذان

المجالان مناهج البحث العلمية المناسبة للمساعدة في تفسير العلاقة بين المثيرات الطبيعية والاستجابات الإنسانية[٧].

تهتم الجماليات التجريبية بالفنون وبكيفية حدوث الاستجابات الجمالية المختلفة لها، وأيضا بقياس الخصائص المتعلقة بالمثيرات الجمالية المختلفة، من أجل الوصول إلى صياغات، أو مبادئ عامة تحكم تفضيل الإنسان للمثيرات الجمالية عامة وفي الفنون بشكل خاص، والمثال البارز على ذلك دراسات فخنر المبكرة، وبرلين اللاحقة التي أشرنا إليها في الفصل الخامس.

أما «علم النفس البيئي»، فهو مجال تطبيقي يهتم بدراسة وتحسين أحوال الناس المرتبطة بالمكان أو البيئة بشكل خاص. وقد أصبحت «الجماليات البيئية» نشاطا علميا جديدا متميزا، من خلال ذلك الدمج الذي حدث، بين الاهتمام بالقيمة الجمالية والأحكام التفضيلية، من ناحية، والاهتمام بالأماكن المختلفة التي يعيش فيها الناس - بكل ما تتسم به من خصائص إيجابية أو سلبية - وكذلك استجابات الناس لهذه الأماكن، ومن خلال استخدام المناهج العلمية المناسبة، من ناحية أخرى.

ويشتمل الاهتمام الأساسي، إذن، في «الجماليات البيئية» على محاولات لفهم التأثيرات الخاصة بالبيئة في التفكير والوجدان (الانفعالات) والسلوك، ثم ترجمة النتائج الخاصة بهذا الفهم إلى تصميمات بيئية جديدة يحكم عليها الناس بأنها مفضلة أو محببة جماليا بالنسبة لهم[٨].

وبرغم أن الجماليات هي مجرد عامل واحد من مجموعة العوامل التي توضع في الاعتبار خلال عمليات التصميم البيئي، فإنه عامل مهم، فالكيفية التي تبدو عليها البيئة الخارجية أو الداخلية، التي يحيا فيها الإنسان، تؤثر في خبراته على نحو مباشر، فيشعر بحسن الحال عند وجوده في هذه البيئة، فتتأثر استجاباته التالية للموقع وسكانه أيضا، والعكس بالعكس.

ومن خلال المعرفة المناسبة للعلاقات بين خصائص البيئة، والتأثيرات المعرفية والوجدانية والسلوكية الجمالية لهذه الخصائص، يمكن للمتخصصين في مجال التصميم البيئي والمعماري أن يقوموا - على نحو أفضل - بالتخطيط والتصميم والتنفيذ والإدارة الجيدة للمواقع، بما يتناسب مع التفضيلات

الجمالية للأفراد الذين يستخدمون هذا المكان، أو يتوقع أنهم سوف يستخدمونه في المستقبل.

وتعتبر الإعلانات التي تمتلئ بها الصحف الآن، في بعض البلدان، عن مدن جديدة، ومبان جديدة، وأماكن جديدة... إلخ، والتصميم الخاص لهذه الإعلانات من حيث التأكيد على العناصر الطبيعية، من أشجار، ومياه وشوارع واسعة، وهواء نقي... إلخ. تعتبر نوعا من الترديد (أيا كانت منطلقاته وما يترتب عليه) لأفكار جمالية متكررة يبدو أنها تجذب الناس أكثر من غيرها.

كذلك، فقد تغيرت السياسات العامة حول البيئة في عديد من البلدان، من خلال منطلقات صحية أولا، ثم من خلال منطلقات جمالية بعد ذلك، وقد استحدثت وزارات للبيئة في عديد من البلدان، وظهرت دراسات عدة تؤكد أهمية الجانب الجمالي في الخبرة البيئية.

وقد أشارت دراسات سيكولوجية عديدة إلى أهمية البعد الجمالي في الاستجابة للبيئة. فقد وجد كانتر Canter مثلا أنه بالنسبة للمعماريين وغير المعماريين كان العامل الأساس في الاستجابة للبيئات المثيرة للانتباه هو العامل الجمالي المرتبط بالشعور بالمتعة والجمال[٩].

بل إن باحثا مثل أولريك Urlich قد وجد في العام ١٩٨٤ أن زمن النقاهة وسرعة الشفاء في المستشفى كان يتأثر بنوعية المنظر العام الذي يشاهده المريض من غرفته، أي أنه كلما كان المنظر جميلا كان الشفاء أسرع. وذكر باحثون آخرون أن الشعور الجمالي يؤثر على الإحساس بالمواطنة وعلى معدلات الجريمة أيضا، حيث يزداد الشعور بالمواطنة وتقل معدلات الجريمة كلما كان المكان جميلا. إن الجماليات البيئية تساهم كذلك في حل تلك المعضلة التي تنشأ كثيرا والتي تنتج عن التفاوت بين أحكام الناس الجمالية وأحكام الخبراء، حيث قد ينظر الناس أحيانا إلى تلك التماثيل والزخارف والنوافير والمجسمات التي توضع في الشوارع والميادين، ومداخل المباني الحكومية، وغيرها من المواقع المهمة في المدن الحديثة على أنها سيئة، ولا تستحق أن ينظر المرء إليها[١٠].

لقد حصل المثّال الأمريكي ريتشارد سيرا R. Serra على منحة وطنية في مسابقة عامة للفنون من أجل صنع تمثال كبير يوضع أمام المبنى الفيدرالي

في مدينة نيويورك، وعندما وضع هذا التمثال هناك اعتبره الناس بمنزلة الاقتحام القبيح لحياتهم اليومية، بل لقد اعتبروه عملا ينبغي أن يقابل بالاحتقار والتجاهل لا التقبل والإعجاب.

وثارت خلافات ومناقشات عامة حول هذا التمثال، ووقف عدد من الفنانين بجوار زميلهم ضد الجمهور العام، ولم يكن واضحا في ذهنه، ولا في أذهانهم فيما يبدو، أن الموقع الذي ينبغي أن يوضع فيه التمثال يلعب دورا أساسيا في هذا العمل، فالتمثال الذي سيوضع أمام المباني أو في الميادين، لا ينبغي أن ننظر إليه النظرة نفسها التي ننظرها إلى الأعمال التي ستوضع في المتاحف وقاعات العرض [١١]. إن الأعمال الفنية التي توضع في الأماكن المفتوحة من البيئة هي أعمال قد يراها الناس كل يوم، ومن ثم ينبغي ألا تكون متفاوتة تماما مع أذواقهم، بل أن تكون من الأعمال التي يصل الفنان، من خلالها، إلى نوع من التوفيق المتميز بين أسلوبه الخاص، وتوقعات الناس، ومستوياتهم الثقافية العامة وأذواقهم الجمالية. فهو إذا أراد أن يكون مؤثرا، وأن يكون عمله مقبولا، ينبغي ألا يتفاوت نتاجه الفني كثيرا مع الذوق العام الشائع في *عصره*. فعملية تحريك الذوق لها دور كبير في ارتقاء الرقي الجمالي، وذلك ينبغي أن يتم خطوة خطوة، وعلى نحو تدريجي، لا من خلال القفزات والطفرات. هذا ما طرحناه في مواضع عدة من هذا الكتاب (في حالة الشعر العربي مثلا) ونطرحه مرة أخرى هنا فيما يتعلق بالبيئة وجمالياتها.

هذه القضية وما يماثلها من قضايا من الأمور التي تصدى لها علم الجماليات البيئية، وحاول أن يقدم حلولا مناسبة لها، فالمؤثرات البيئية يمكن أن تكون مؤثرات شكلية، ويمكن أن تكون مؤثرات رمزية، والمهم الوصول إلى نوع من التكامل الجمالي المناسب بين هذين البعدين.

يركز التحليل الشكلي للجماليات على خصائص الموضوع التي تؤثر في الاستجابات الجمالية مثل الحجم، واللون، والتركيب، والشكل الخارجي، والتوازن... إلخ أما التحليل الرمزي فيركز على المعاني، والدلالات، والرموز التي ترتبط بتلك الخصائص الشكلية. إن زهرة صناعية تستدعي معايير مختلفة، عن تلك التي تستدعيها زهرة طبيعية، ويلعب السياق والأسلوب دورا مهما في هذا الجانب الرمزي أو الدلالي.

وقد ميز «بورتيوس» بين الجماليات في صورها الحسية والشكلية والرمزية Sensory, Formal, and Symbolic، حيث تهتم الجماليات الحسية بتلك المتع التي يجنيها المرء عند تلقيه بعض الإحساسات الخاصة من البيئة: إنها تهتم بالأصوات والألوان والملامس والروائح... إلخ.

أما الجماليات الشكلية فتعنى أكثر بتذوق الأشكال، والإيقاعات والكتل والفراغات، والتركيبات، أو التتابعات الخاصة بأحداث معينة مستمدة من العالم البصري. وتتعلق الجماليات الرمزية بالمعاني الموجودة في البيئة، والتي تمنح الأفراد بعض المسرات، أو المتع الخاصة.

ومن بين علماء الجماليات البيئية وداخلها هناك المهتمون بالعمارة، أو بالتجريب السيكولوجي، وهؤلاء يهتمون بالجماليات الشكلية، وهناك الإنسانيون والنشطاء السياسيون والاجتماعيون، وهؤلاء يهتمون أكثر بالمعاني.

إن المعاني مهمة لأنها تقف وراء الدافع الخاص للتخطيط البيئي والمعماري، لذلك يقول جرينباي Greenbie إن هناك دلالة جمالية كبيرة، خاصة في المشاهد الطبيعية التي نادرا ما يزورها الناس كالأماكن البرية مثلا، وهي ذات دلالة رمزية إلى حد كبير. وقد كانت «جروترود شتاين» على حق حين قالت: «إن الوردة بالتأكيد ليست مجرد وردة»(١٢).

علم الجماليات البيئية - إذن - علم بيني Interdisciplinary وهو علم مازال في بداياته، فيحاول أن يستفيد من دراسات العمارة وعلم النفس وتخطيط المدن. «ومنازلنا أيضا هي - بالتأكيد - مواضع جديرة بالاهتمام الجمالي» كما قال بورتيوس(١٣).

يقال إن الناس يفضلون ما يعرفون، أي أن التفضيل يفترض أنه يزيد مع الألفة. ولكن هناك ما يدل أيضا على أن «الألفة تولد الاحتقار»، كما جاء في المثل الإنجليزي، مما يوحي بأن العلاقة بين الألفة والتفضيل من الممكن أن تكون علاقة سلبية، فقد يعرف البعض منطقة معينة على نحو جيد، لكنه لا يحبها، وقد يحب امرؤ منطقة، أو مواقع معينة، لم يرها من قبل، أو لم يزرها أو زارها مرات قليلة. وهكذا تتجلى حقيقة أن أثر الألفة في التفضيل أثر مركب، وليس بسيطا، وأنه ليس بالضرورة إيجابيا فقط أو سلبيا فقط.

احتل مفهوم «التفضيل الجمالي» موقعا مركزيا في الجماليات البيئية، ويشير ستيفن كابلان S. Kaplan إلى أن هناك ميلا لدى عديد من العلماء إلى اعتبار التفضيل مؤشرا جيدا للحكم الجمالي، مع التركيز بشكل خاص على خصائص المثير البيئي (كما فعل برلين مثلا)، هذا بينما مال آخرون إلى التركيز على أهمية عملية اتخاذ القرار، أو الاختيار في التفضيل الجمالي، وحيث يعكس حكم التفضيل حسابات مركبة، يفترض أنها تكون موجودة في أي عملية لاختيار بين البدائل، وحيث يكون البديل الذي يُعطى قيمة أعلى هو المفضل(١٤).

إن الوجهتين السابقتين توحيان بأن فهم التفضيل يشتمل على تحليل للعلاقة المركبة بين المعرفة والوجدان، فوجهة النظر «الجمالية» الأولى يبدو أنها تتضمن الإشارة إلى دور وجداني دافعي خالص في عملية التفضيل، بينما تولي نظرية «اتخاذ القرار» اهتماما كبيرا للتحليلات والحسابات العقلية والمنطقية التي تسبق النتيجة الوجدانية. والأمر الأفضل هو النظر للتفضيل - كما فعل كابلان - على أنه محصلة للتفاعل المركب بين المعرفة والوجدان، أكثر من كونه نتيجة لأي من هذين الجانبين بمفرده. هنا ينبغي أن نهتم بتحليل استجابة التفضيل الجمالي، وأن نهتم كذلك بفحص المواقع التي تُفضل، مع التأكيد على الوظيفة التكيفية التكاملية الخاصة بعملية التفضيل أيضا(١٥).

يقول الافتراض الأساسي في المنظور التطوري حول التفضيل - وهو المنظور السائد أكثر من غيره في الجماليات البيئية - إن عمليات التفضيل هي عمليات اختيار تساهم في بقاء الكائن حيا، فإضافة إلى أهمية التفضيل في اكتساب المعلومات (حيث إنه اختيار يقود الكائن إلى تعلم ما ينبغي عليه أن يتعلمه في المواقف المناسبة) فإن هذا التفضيل قد يؤثر أيضا في الأداء، ومن ثم قد يدفع الفرد في اتجاهات تفضيلية معينة تؤثر فيما يقوم به في موقف معين.

عند المستويات التفضيلية عالية التجريد، يقود السلوك التفضيلي الفرد نحو الاختيار والاكتساب لمعلومات جديدة مفيدة تساهم في تطوير مهاراته، ومن ثم عمليات تكيفه وبقائه.

ويلعب التفضيل - بشكل عام - دورا مهما هنا في اكتساب المعلومات، وفي تنمية المهارات المهمة في التعلم والأداء والمعرفة والعمل، وكذلك النشاطات

الترويحية، والقراءة، واختيار الأصدقاء، والمواقع المحببة، وغير ذلك من النشاطات، وتساهم المتعة المرتبطة بذلك عامة، والجانب الجمالي منها خاصة، في تطوير السلوك على نحو واضح. ويلعب الاهتمام الجمالي دورا كبيرا هنا، إنه يرتفع من خلال التوقعات ومن خلال الدهشة.

يقود التفضيل الجمالي السلوك والتعلم، ويكوّن بعض الخرائط المعرفية[١٦]، ويعمل على تطويرها. والتفضيل البيئي هو: المحصلة العامة للعمليات المعرفية السريعة (أي التلقائية) التي تتكامل بداخلها اعتبارات مثل الأمن، وفرص التعلم، والمعرفة، وإمكان الوصول إلى الأشياء، أو الاقتراب منها.

العوامل المؤثرة في التفضيل الجمالي للبيئات

تقوم معظم التصورات البارزة الخاصة بالتفضيل الجمالي في مجال الجماليات البيئية أيضا على أساس معرفي، حتى عندما تكون منطلقاتها الأساسية دافعية لا معرفية، كما هي الحال، مثلا، بالنسبة للدراسات التي قامت على أساس أفكار وتصورات العالم برلين، والتي أشرنا إليها سابقا (فهي تهتم مثلا بدوافع مثل حب الاستطلاع أكثر من اهتمامها بعمليات معرفية كالذاكرة أو الخيال).

وبشكل عام، سنركز خلال هذا الفصل على أربعة جوانب أساسية هي:

١- برلين والاستثارة البيئية المثالية.

٢- أبلتون والذكريات المتجددة لغابات السافانا.

٣- الاندماج وإضفاء المعنى (نظرية كابلان وكابلان).

٤- العوامل الشخصية في التفضيل الجمالي للبيئات.

برلين والاستثارة البيئية المثالية

أحيانا ما يسمى هذا المنحى باسم منحى برلين وولويل (في إشارة إلى العالم الذي نقل أفكار برلين إلى مجال الجماليات البيئية)، لقد كان برلين معنيا أساسا بسلوك حب الاستطلاع، وكان افتراضه الأساس هو أن الناس ينغمسون في حالة استكشاف معرفي إرادية لأحد المثيرات، من خلال حالة الصراع المعرفية، أو عدم اليقين، أو الحيرة المعرفية التي يستثيرها هذا المثير.



والبيئة في ضوء هذا المنحى الذي عرضنا الكثير من أفكاره في مواضع سابقة من هذا الكتاب، تشتمل على منظومة كبيرة من متغيرات المقارنة، كالجدة والتركيب والغموض... إلخ.

ومن أجل أن يحدد المرء مقدار ما تكون عليه بيئة معينة من تركيب، أو جدة، أو غموض، فإنه ينبغي عليه أن يقارن بين مصدرين، أو أكثر من مصادر المعلومات المرتبطة بهذه البيئات، أو المثيرات. وكما عرفنا، فإن أنماط المثير في البيئة (البيت البسيط مثلا في مقابل البيت المركب) تكون لها الخاصية المسماة جهد الاستثارة، أي قدرتها على استثارة نشاط المخ البشري، ومن ثم حالات حب الاستطلاع، والسلوك الاستكشافي، والتفضيل، وما شابه ذلك من السلوكيات.

وتعتمد الاستثارة الفعلية لدينا على مقدار التنبيه العقلي أو العصبي الذي نكون عليه في لحظة قيامنا بإدراك مثير بيئي معين (منزل جميل مثلا أو حديقة)، وقد نصل، من خلال هذه الاستثارة العصبية، أو المعرفية، إلى نوع من المتعة، أو القيمة التي تحقق اللذة، أي نوع من المكافأة، أو المتعة المتحققة من الرؤية لهذا المنظر الطبيعي أو ذاك.

وقد استخدمت مقاييس فسيولوجية، ولفظية، وسلوكية عديدة لتسجيل الاستجابات الخاصة بالأفراد، والتحقق الإجرائي من الفروض الأساسية لهذه النظرية. وقد تم الاهتمام مثلا بتسجيل استجابات الفرد على مقاييس اهتمت بقياس حالات مثل: الهدوء والتوتر - القيم الجميلة - القيم القبيحة وغيرها، عند التعرض أو التلقي لهذه المثيرات الجمالية أو تلك، وقد أكدت النتائج هنا ما سبق أن توصلت إليها الدراسات عن الأشكال الهندسية واللوحات الفنية وغيرها في حالة المثيرات البيئية أيضا. فمع تزايد عملية الاستثارة المرتبطة بمكان معين أو مبنى معين عن الحد المطلوب، وكذلك مع انخفاضه عن الحد المطلوب (الحد المطلوب هو الحد الأوسط في الحالتين) تنخفض عمليات التفضيل، أما الحد الأوسط من خصائص المثير (التركيب - الجدة... إلخ) فهو الحد المثالي لتحقيق استجابة جمالية مناسبة.

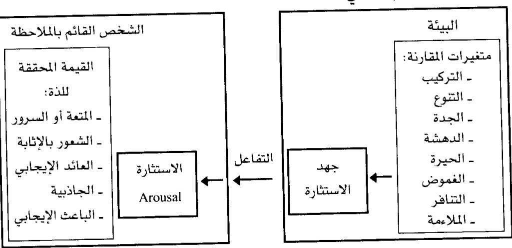
ويشير بورتيوس Porteus إلى أن متغيرات المقارنة التي تم الاهتمام بها في هذا المنحى لم تكن بعيدة عن تفكير مصممي المناظر الطبيعية منذ القرن الثامن عشر أو حتى قبله بكثير. لقد كانت أفكار التركيب والتنوع والجدة، والتماسك، والقدرة

على إثارة الدهشة، والحيرة، والتساؤل، والغموض، وغيرها ـ كما قال ـ متضمنة في تصميماتهم الجمالية البيئية بشكل أو بآخر. وقد قام المصممون والمعماريون أيضا، على نحو متكرر، بتأكيد أهمية التركيب خاصة في علاقته بالغموض والتماسك، بل إن تأكيد ما يمكن تسميته بالغموض المركب Complex Ambiguity هو أمر حدث على نحو متكرر في الأدب والعمارة والموسيقي وغيرها(١٧).

وبرغم ذلك، فإن الدراسات العديدة التي أجريت على استجابات الأفراد في ضوء هذا المنحى ـ للغرف أو الحجرات وللمباني ومراكز التسوق وغيرها من البيئات ـ قد أظهر اختلافات عدة بين تقديرات الأفراد للتركيب، وتقديراتهم للجمال. وقد خلص وولويل العام ١٩٧٦ إلى القول إن التركيب، في أفضل حالاته، يلعب دورا غير مؤكد في تفضيلات الأفراد الجمالية للبيئة. وقد تبين أن مفهوما آخر كالملاءمة أو الصلاحية Fittingness قد يكون أكثر أهمية، حيث أظهرت دراسات عديدة وجود ارتباطات مرتفعة بين الملاءمة، والأحكام الجمالية السارة(١٨).

وأظهرت دراسات أخرى وجود تفضيل أكثر للمنازل التي تشتمل على أسقف منحدرة أو مائلة، والتي تكون الأكثر تركيبا، وكذلك التي بنيت بواسطة المواد التقليدية (الطوب اللبن مثلا). فالتصميمات الأكثر تقليدية وتركيبا (في شكل واجهاتها مثلا) كانت هي الأكثر تفضيلا، لأنها أكثر ملاءمة بينما المباني الأكثر حداثة وبساطة واعتمادا على مواد معدنية في البناء، هي الأقل تفضيلا لأنها أقل ملاءمة(١٩).

وبشكل عام، يمكن تمثيل عملية التفضيل الجمالي في ضوء منحى برلين ـ وولويل على النحو التالي:



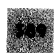
جدول يوضح مخطط الاستجابة الجمالية للبيئة (نقلا عن: Porteous,1996, P. 119)

الذكريات المتجددة لغابات السافانا

قدم أبلتون (وهو عالم جغرافيا اهتم بدراسة المناظر الطبيعية الموجودة في البيئات البدائية) نظرية جمالية بيئية، وقد طرحها حوالى ١٩٧٥، وهي تقوم على أساس فكرة فحواها أن جذور التذوق الجمالي إنما تكمن في البيولوجيا الخاصة بالإنسان. وهذه بطبيعة الحال ليست فكرة جديدة، بل شائعة في نظريات عدة منها نظرية برلين سالفة الذكر، على سبيل المثال.

يقوم ما قدمه أبلتون على أساس هذا الانتشار المتزايد للبحوث الايثولوجية[٢٠] في خلال الستينيات، وهي نوع من البيولوجيا الاجتماعية Sociobiology تؤكد على «الطبع في مقابل التطبع».

وقد أشارت الملاحظات الايثولوجية في هذا المجال إلى أن الحيوانات يكون لديها انشغال زائد بتكوين الأعشاش والبحث عن المأوى، واكتشاف الطعام، والرغبة في أن تَرى دون أن تُرى. وقد تقدم أبلتون بهذه الخطوة إلى الأمام، حيث اقترح أن البشر عموما لديهم حساسية سلالية (ترتبط بالأنساب والآلاف من الصفات القديمة البائدة) للمنظر الطبيعي، من خلال الارتقاء الخاص بعملية البقاء.



إن استجابتنا للمنظر الطبيعي، في رأيه، هي إلى حد ما، أمر فطري نولد به، وعلى ذلك فإن الشعور الجمالي يقوم على الأقل - في جانب منه - على أساس بيولوجي. فإذا كانت الميكانزمات - ميكانزمات السلوك - التي تتحكم في علاقاتنا بالبيئة ميكانزمات فطرية، فإنها لابد أنها تنشط وتُدعم من خلال الخبرة البيئية وهكذا فإنه - كما يقول أبلتون - إذا كان على القائم بالملاحظة أن يشعر بالمنظر الطبيعي على نحو جمالي، فإن عليه أن يسعى من أجل الوصول إلى إعادة خلق أو تكوين شيء ما خاص بهذه العلاقة البدائية التي تربط بين أحد المخلوقات، وموطنه، أو مكانه المألوف.

ومن أجل الإجابة عن السؤالين: ما الذي نحبه في أحد المناظر الطبيعية؟ ولماذا نحبه؟ افترض أبلتون «نظرية الموطن» Habitat Theory، ثم افترض بعد ذلك نظرية أكثر تحديدا هي نظرية «المرقب - أو المرصد - والملاذ» Prospect and Refuge Theory. وتفترض هذه النظرية، ببساطة

أن الإنسان عموما يشعر بالمتعة، والإشباع، أو الرضا عند رؤيته للمشاهد الطبيعية، التي يدركها على أنها موجهة، أو تقود السلوك نحو تحقيق الحاجات البيولوجية الأساسية له.

إننا نتذوق أكثر تلك البيئات التي تكشف عن خصائص مميزة أكثر تفضيلا (وأكثر جاذبية) في تحقيق عمليات بقائنا أحياء. ويعد الإشباع الجمالي (أو الرضا الجمالي)، إذن، استجابة تلقائية للمنظر الطبيعي كموطن للمرء. بعبارة أخرى، فإن الخبرة الجمالية البيئية هي نوع من الخبرة بالمعايشة، أو خبرة من خلال المعايشة وليست فقط خبرة خاصة بالإشباع الجمالي من خلال مجرد النظر إلى الموقع البيئي. إن مثل هذه النزعة الجمالية تستمر معنا، حتى عندما تصبح هذه البيئات أكثر أمانا ومتحكما فيها أيضا، إنها نزعة تتجسد وراثيا، وتستمر وترتبط بالحالة العامة أو الميل العام للبقاء. وإذا كانت «نظرية الموطن» هي عموما نظرية حول القدرة الخاصة بمكان ما على إشباع كل حاجاتنا البيولوجية بشكل عام، فإن نظرية المرصد/ الملاذ نظرية تقوم أساسا على أساس الطبيعة الخاصة لعملية الصيد. فقد لاحظ علماء الأيثولوجيا أن من بين الأشياء المهمة، بالنسبة إلى الحيوانات، أنها تقوم بالمشاهدة أو الرؤى دون أن يتمكن الآخرون - حيوانات أو بشرا - من رؤيتها، وتشير هذه النزعة الخاصة، للتخفي والرؤية في الوقت نفسه، إلى أن الحيوانات تكون سريعة الاستفادة، أو الاستغلال للمزايا الكامنة في البيئة المحيطة بها، وذلك لأن النجاح في القيام بذلك هو مسألة حياة أو موت. إن الصياد يحتاج إلى أن يرى الفريسة (المرصد)، بينما يقوم بالاختباء (الملاذ)، حتى يتم الهجوم الأخير. إن الصياد ينبغي أن يتوافر له أفق، أو مجالات واسعة للرؤية (المشهد أو المرصد الذي يطل منه) إضافة لفرصة الابتعاد من أجل الاختباء (الملجأ أو الملاذ). ومن أجل اكتشاف مثل هذه الأماكن، تقوم الكائنات بالاستكشاف النشط لبيئاتها باحثة عن المشاهد، أو المواقع المطلة، أو المناظر الطبيعية التي توفر لها فرصة غير محدودة للرؤية، (فرصة للصيد) وملاذا أو ملجأ آمنا (فرصة للاختباء)، بحيث يستطيع هذا الكائن أن يَرَى دون أن يُرى، ويأكل دون أن يؤكل. والمرصد والملاذ متكاملان، كما هو واضح، والمنظر الطبيعي الأكثر إشباعا هو المكان الذي يحقق هذين

الجانبين بدرجة مرتفعة، هذا برغم أن الغياب النسبي لأحدهما قد (تنشأ عنه) قوة واضحة في الجانب الآخر.

أحد أنماط المناظر الطبيعية التي تشتمل على توازنات خاصة مناسبة بين هذين الجانبين، هو المنظر الخاص بغابات السافانا الأفريقية، التي يعتقد أن الإنسان العاقل قد نشأ فيها. وقد افترض عدد من الكتابات أن نشأة الإنسان الأولى في غابات السافانا قد أدت إلى وجود استعدادات ولادية أو فطرية لديه لأن يستجيب على نحو إيجابي للبيئات الشبيهة بأشجار السافانا.

ففي إحدى الدراسات، وجد أن الأطفال يفضلون مناظر أشجار السافانا على أي نمط آخر من أنماط المناظر الطبيعية. وفي دراسة أخرى وجد بعض الباحثين اتفاقا بين الأفراد الأمريكيين، والأرجنتينيين، والأستراليين، في تفضيل أشكال الأشجار المرتفعة، فكل هؤلاء الأفراد فضلوا أمثلة من الأشجار «الأكاسيا» وهو نمط شبيه بالسافانا المرتفعة، أكثر من السافانا القصيرة أو المنخفضة.

وقد حاول أبلتون مبكرا اكتشاف رابطة مباشرة بين نظريته الايثولوجية، والجماليات الحديثة، من خلال تحليله لثروة هائلة من المادة الأدبية والفنية، وكذلك المشاهد الطبيعية التي صنعها الإنسان، وقد وجد أن اللوحات الفنية الكثيرة التي حللها هي إما يهيمن عليها المرصد Prospect- dominant (مكان المراقبة والرصد والنظر) وإما يهيمن عليها الملاذ أو الملجأ Refuge- dominant (مكان الحماية والاختباء والهرب)، وإما تشتمل على توازن خاص بين هذين البعدين، بكل دلالاتهما، والمناظر الطبيعية بشكل عام يمكن أن تشاهد في ضوء هذه الشروط.

توجد فكرة «الإطلال على» أو «المرصد» في اللوحات الفنية، كما توجد في المناظر الطبيعية، حيث ترسم اللوحات بحيث تكون مضيئة، مفتوحة وأقرب إلى النعومة، مع تأكيد خاص على المسافة البعيدة، والنظرة الإجمالية أو الكلية (البانوراما). وعلى العكس من ذلك، فإن المناظر الطبيعية التي تهيمن عليها فكرة الملجأ أو الملاذ تكون أكثر انغلاقا، وازدحاما، وعتمة، واحتواء، وقربا، وأقل انتظاما.

وتصبح الغابات، والكهوف، والصخور، والسفن، والمباني هي الرموز النماذجية Archytypical (إذا استخدمنا مصطلحات يونج) للملاذات أو

الملاجئ، بينما تكون الصخور الموجودة على هيئة جرف شديد الانحدار، وكذلك الأبراج ونقاط المراقبة عموما، هي رموز لمنظر المطل على أو المرصد (أو الربوة). وتوجد المناظر الطبيعية المتوازنة - في ضوء هذين البعدين - على نحو متكرر في لوحات العديد من الفنانين(٢١).

وقد اختبر صدق هذا المنحى التطوري أو البيولوجي حول الجماليات بطرائق عدة، حيث قارن بعضها بين الذكور والإناث مثلا، فوجد أن الإناث أكثر تفضيلا للوحات المناظر الطبيعية المرتبطة بفكرة الملاذ أو الملجأ، أكثر من الذكور، وطبق باحثون آخرون هذه الأفكار على أعمال خاصة لبعض الفنانين من مدارس مختلفة وهكذا، وتشير نتائج هذه الدراسات في عمومها إلى وجود جانب بيولوجي خاص باستعدادات موجودة سلفا لدينا، يساعد على الاستجابة الجمالية المتميزة، أي استجابات التفضيل، أو عدم التفضيل لجوانب معينة من البيئة.

وقد تبين كذلك أن المناظر الطبيعية التي فُضلت أكثر من غيرها، على نحو شائع لدى ثقافات عدة، هي مناظر ذات درجة متوسطة، أو مرتفعة من العمق أو الانفتاح، أي مناظر مشذبة نسبيا، وذات سطوح شبيهة بالأرض المعشبة، ذات الأطوال المنتظمة، وكذلك مناظر الأشجار المتفرقة أو الموزعة على هيئة «أجمات» أو كتل كثيفة.

ويتأكد التفضيل الخاص بهذه المناظر الطبيعية إذا كانت هذه المشاهد تحتوي أيضا على ماء. إنه وصف آخر لغابات السافانا في شرق أفريقيا، وأيضا حدائق الصيد في الصين وأوروبا إلى العصور الوسطى، وحدائق المناظر الطبيعية في القرن الثامن عشر في إنجلترا مثلا، والمنتزهات الجميلة في المدن الحديثة(٢٢).

الاندماج وإضفاء المعنى

منذ فجر التاريخ اهتم الإنسان بجعل المكان الذي يقيم فيه أفضل حالا وأكثر متعة للناظرين. فالمكان يلعب دورا مركزيا لدى الإنسان، سواء في حياته أو حتى بعد مماته، وقد كانت الطقوس وعادات دفن الموتى تشير إلى ذلك لدى المصريين القدماء. وفي علم النفس الحديث هناك ذلك التأكيد الكبير على الدور الحاسم للبيئة في تشكيل السلوك. وفي مجال الدراسات النفسية للسلوك الفني، أو

الجمالي ظهر أيضا ذلك التأكيد الكبير على دراسة الخصائص البيئية المفضلة لدى بعض الناس، وفي مقابل الخصائص البيئية غير المفضلة لديهم، أو لدى غيرهم من البشر. ولعل أكثر التصورات شمولا في هذا الجانب هو ذلك التصور الذي قدمه كابلان وكابلان S. Kaplan & R. Kaplan في كتابهما «المعرفة والبيئة: النشاط في عالم غير يقيني» العام ١٩٨٢ Cognition and Environment, Functioning in an uncertain world. ونعرض فيما يلي لهذا التصور باختصار.

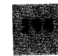
يقوم تصور كابلان وكابلان على أساس الإقرار بأن الناس يفضلون مايعرفونه، أي ما هم على ألفة به، كما توجد لديهم كذلك خاصة لدى الأطفال منهم استجابة الخوف من المجهول والحذر من الغرباء. وهذه الألفة تزيد المرء ثقة في التعامل مع المكان،لأنها تزوده بالفرص المناسبة لاستخدام خرائطه المعرفية حول الواقع والتي نمَّاها فعلا. فالإنسان مدفوع بشكل غلاب لاستخلاص، أو إضفاء المعنى على الأشياء التي يشاهدها، وهذا الدافع يجعل الناس يكرسون جهدا كبيرا لاكتشاف أن خرائطهم المعرفية قابلة للتطبيق على موقع معين. وهذا يعني أن الناس سيكونون غير مرتاحين في المواقف التي لا تتوافر لديهم فيها خرائط معرفية مناسبة سبق لهم تعلمها، ولكنه يعني أيضا أن الألفة تولد الضجر. فالناس يحبون التنوع، ويشعرون بالملل من الأشياء المتكررة نفسها، ومن ثم تتوالد دوافع أخرى جديدة نحو التفضيل، فالمألوف يقدم فرصة ضئيلة للاستغراق، أو الاندماج، أو الانشغال Involvement، وفي الوقت نفسه، فإن البيئة الأكثر تنوعا فرصة أكبر للانشغال الإيجابي، ويلعب هذا الانشغال دورا مهما في المحافظة على الكائن في حالة استعداد لمواجهة ما يحدث في المستقبل. ولسنا في حاجة إلى الإشارة إلى التأثيرات الواضحة لأفكار برلين وحديثه عن الاستكشاف والتفضيل للجديد في أفكار كابلان وكابلان هذه. ويتضح الأمر أكثر حين يتحدث هذان المؤلفان عن العلاقة التفاعلية بين المفهومين المحوريين في تصورهما، وهما مفهوما الاندماج وإضفاء المعنى، فكون المرء مدفوعا نحو الاندماج فقط قد تكون له آثاره الضارة، حيث إن البحث عن التحدي والإثارة والجدة Novelty يمكن أن يقود المرء إلى ما وراء إمكاناته، أي فيما وراء الاستثارة التي يستطيع أن

يتعامل معها بشكل مناسب. إن البحث عن الانشغال هنا يمكن أن يترجم إلى «البحث عن الخطر» أو القيام بنشاطات ضارة بالصحة والعقل، بحيث يكون هذا الأمر قريبا في كثير من جوانبه من تلك النشاطات التي تحدث عنها تسوكرمان M. Zuckerman في دراساته الخاصة حول سلوك البحث عن الإثارة الحسية Sensation Seeking Behavior كما في السلوكيات الخاصة بتسلق الجبال، والغوص تحت الماء، والمشاركة في سباق سيارات...إلخ، وكما أشرنا إلي ذلك خلال الفصل السابق.

وينادي كابلان وكابلان بضرورة حدوث توازن مناسب، مابين الاندماج وإضفاء المعنى، فالاندماج عكسه أو يقابله الملل، وإضفاء المعنى يقابله الغموض، ومثلما يحتاج المرء إلى الطعام أو الراحة أو العاطفة، فإن الاندماج وإضفاء المعنى هما من الأمور التي تشغل بال الإنسان بشكل دائم عبر حياته، وهما كذلك جانبان مهمان بشكل جوهري بالنسبة للنشاط الكفء ولصحة الإنسان النفسية(٢٣).

تلعب الحاجات الإنسانية القريبة والبعيدة، والمتاحة وبعيدة المنال، وكذلك عاملا الاندماج وإضفاء المعنى دورها الكبير في عمليات التفضيل، فهذه الحاجات تؤثر بعمق في تفضيل الإنسان للأنماط المختلفة من المعلومات، ولا يعبر هذا التفضيل عن نفسه في المواقف المجردة نسبيا فقط، ولكن أيضا في استجابات الناس للبيئة الطبيعية كذلك. فالناس يفضلون المناظر الطبيعية، والكتب، والصور الداخلية للمباني، والمؤسسات التي يبدو أنها توفر شروطا أفضل للانشغال بها - أو حتى الاندماج معها - وأيضا إضفاء المعنى أو استخلاصه منها، فالتفضيل هنا يمكن النظر إليه على أنه تقييم للإمكانات المتاحه أمام المرء، وغالبا ما يكون التفضيل بمنزلة الاستجابة التلقائية، أو التأهب للنشاط، إنه بمنزلة الامتداد بالعملية الإدراكية وهو - أي التفضيل - يعزز كذلك استعداد المرء كي ينشط حتى عندما لا يكون مطلوبا منه القيام بنشاط معين في لحظة معينة(٢٤).

وإضافة إلى ما سبق، هناك مجموعة من العوامل أو الخصائص المؤثرة في عمليات التفضيل الجمالي بشكل عام، والبيئي بشكل خاص، يؤكد هذان المؤلفان أهميتها، كما أكدا ضرورة وضعها في الاعتبار خلال عمليات تصميم المباني أو القيام بالمشروعات. وهذه الخصائص هي:



١ـ التماسك Coherence

وتتعلق هذه الخاصية بالسهولة أو المرونة التي تتم بها عملية التنظيم أو التشكيل، أو تكوين البيئة الخاصة. فالقدرة على تنظيم ما يراه المرء إلى وحدات قليلة متماسكة قابلة للتحديد هي أمر حاسم هنا، وصلاحية عنصر معين في ضوء المشهد الكلي هو جانب مهم من جوانب التماسك. وكذلك، فإن تكرار عرض الوحدة البصرية الأساسية نفسها (شجرة مثلا) مع تباينات قليلة، في كل مرة، يساعد على تشكيل المشهد وإدراكه بسهولة.

٢ـ التركيب Complexity

وهو أحد المكونات الأساسية في عمليات الانشغال أو الاندماج، وهو يتضمن تقييما لما إذا كان هناك شيء ما يتسم بالثراء والتنوع ـ في المشهد الطبيعي ـ يستحق أن يكوِّن المرء خريطة معرفية عنه، أو أن يكون مشغولا به.

٣ـ الغموض أو الخفاء Mystery

يعتبر الخفاء أو الغموض الأسهل رؤية عندما تُنظم الصور داخل محتوى مشترك من أجل التفضيل؛ فالمشاهد أو المناظر الأكثر تفضيلا هي التي يزداد احتمال أن تعطي انطباعا بأن المرء يمكنه اكتساب معلومات جديدة، من خلالها، إذا أمكنه أن يتحرك بعمق داخل المشهد، فهي تزودنا بمعلومات أكثر عما يمكن أن يكون مخبوءا هناك، خلف السطح الظاهري. إن الخفاء يشتمل على استنتاج بأن المرء يمكنه أن يتعلم أكثر من خلال الحركة والاستكشاف، إنه عامل ذو قوة كبيرة التنبؤ بالتفضيل للمشاهد المختلفة داخل البيئة. وهذا المفهوم هو مفهوم مألوف في سياق عمارة المناظر الطبيعية، كما أنه استخدم طويلا في تصميم الحدائق اليابانية.

٤ـ الوضوح أو القابلية للقراءة Readability

مثلما يمكن للمرء أن يتصور نفسه في مشهد يمكنه أن يحصل من خلاله على معلومات معينة، فإنه يمكنه أن يتصور نفسه كذلك في مشهد يضل فيه طريقه ولا يحصل على المعلومات المناسبة، والوضوح هو خاصية مميزة

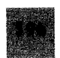


للبيئة التي تبدو للمرء كأنها قابلة للاستكشاف دون أن يضل الإنسان طريقه فيها أو يتوه. والبيئات ذات المستوى العالي من الوضوح هي التي تبدو أكثر سهولة في استخلاص المعنى منها أو إضفائه عليها كلما تجول المرء فيها أكثر ، إنها بيئات مفتوحة أكثر، بحيث تجعل المرء يرى إلى أين هو ذاهب، كما أنها تشتمل على عناصر متمايزة بشكل كاف، بحيث يمكنها أن تخدم كعلامات هادية.

يشير كابلان وكابلان إلى أن العناصر السابقة تتعلق بالعوامل أو الخصائص الشكلية، لكنهما يؤكدان أيضا ذلك الدور المهم الذي يلعبه المحتوى؛ فالدراسات تشير إلى تفضيل الأفراد المتزايد للمشاهد الطبيعية، وأن وجود الماء في المشهد الطبيعي يعزز التفضيل لهذه المشاهد، وكذلك الحال بالنسبة إلى وجود الأشجار فيها أيضا كما سبق أن ذكرنا. ويقال أيضا إن الحيوانات تفضل البيئات التي تعزز عوامل بقائها واستمرارها في الحياة، وربما كان الإنسان كذلك أيضا. إن التصور المطروح هنا يؤكد أن الكائنات الحية هي كائنات مكانية تقوم - بشكل دائم - بتقدير الاحتمالات التي تعرضها البيئة عليها، أو التي يتعرضون لها داخل البيئة، وإنها - هذه الكائنات - تقوم بالاختيارات وفقا لذلك، ويؤكد المؤلفان أن هذا التصور ليس تقليديا، بل يتضمن الكثير من العناصر الجديدة(٢٥).

على كل حال، هذا هو التصور الخاص الذي قدمه كابلان وكابلان للعوامل والخصائص والجوانب المختلفة التي تجعل الناس يفضلون بيئة معينة، ولا يفضلون غيرها. وكما هو واضح، فإن مجال الدراسات الجمالية قد امتد ليشمل كل جوانب حياة الإنسان، فلم يعد الأمر مقصورا على استكشاف مدى تفضيل الناس لمنبهات بسيطة كالخطوط، أو الأشكال الهندسية، أو الألوان غير المركبة، أو حتى تفضيلهم لأشكال أكثر تركيبا من ذلك ، كشرائح اللوحات الفنية، أو اللوحات ذاتها، أو الأعمال الأدبية والموسيقية أو غيرها، بل أصبح هناك اهتمام أكبر لدى العلماء بمعرفة العوامل المتحكمة في تفضيل الإنسان لطرز أو أنماط أكثر تركيبا من المنبهات، وقد تكون هذه الطرز هي شكل حديقة، أو مبنى، أو طريق، أو متحف فني أو مبنى مؤسسة حكومية...إلخ.

إن ماسبق يعني أن التفضيل ليس ببساطة مجرد الحب أو الميل إلى أحد المثيرات البسيطة، أو حتى إلى أحد المواضع مقارنة بغيره، فالتفضيل - من



حيث هو متغير سيكولوجي ـ يوجه السلوك والتعلم بشكل نشط فعال كما ذكرنا، والأساس النظري لهذا النموذج هو الافتراض أن التفضيل يرتبط، أو يتعلق بقدرة الفرد على اكتساب المعلومات، بحيث يتمكن من الوصول إلى استنتاجات حول الأماكن التي يوجد فيها هذا الشخص أو ذاك[٢٦].

خلال مراحل مبكرة من التطور، كانت هناك بيئات مفضلة أكثر، بالنسبة إلى الكائنات البشرية، تلك الكائنات التي أثبتت فاعليتها، في تحقيق الوظيفة البقائية للنوع، والاستمرار على قيد الحياة (وهنا يتفق كابلان وكابلان مع أبلتون ونظرية الموطن لديه وقوله بتفضيل البشر لمناظر غابات السافانا).

وقد حاول أولريك كذلك أن يوفق بين نتائج برلين ـ وولويل ونتائج كابلان، فقرر أن تفضيل المنظر الطبيعي هو استجابة خاصة بتفضيل المناظر التي تكون متسمة بما يلي:

١ـ أنها مناظر تقدم تفاصيل مناسبة خاصة بالمشهد الذي نراه، أي تكون واضحة أو قابلة للقراءة.

٢ـ أنها تنقل إحساسا بأن هناك معلومات أكثر يمكن الحصول عليها دون مخاطرة (دون التعرض للخطر)، أي دون الحاجة إلى الشعور بالخفاء (أي تتسم بالغموض النسبي والقابلية للقراءة في الوقت نفسه).

ولذلك اقترح أولريك وجود عاملين للتركيب ينبغي وضعهما في الاعتبار هما: التركيب المنمط Patterned Complexity (الذي يكون أكثر قابلية للقراءة برغم أنه مركب) والذي يوضحه منحى كابلان وكابلان، ثم التركيب العشوائي Random Complexity (الذي يفتقر إلى البنية أو التماسك، ومن النمط الذي يوضحه نموذج برلين ـ وولويل). وربما كان هذان النمطان من التركيب ـ في رأي أولريك ـ هما ما يفسران الاختلاف في النتائج التي ظهرت من النموذجين السابقين الخاصين ببرلين وكابلان[٢٧].

في إحدى الدراسات التي أجريت في ضوء هذا المنحى أشار توماس هيرزو إلى أن البيئات الطبيعية قد خلبت لب البشرية وأثارت اهتمامها، فالبشر يفضلون البيئات الطبيعية على المدينة الصناعية. لذلك ظهرت محاولات مخططي المدن لتحسين البيئات المدينية، من خلال جعلها تشتمل على عناصر طبيعية داخل الموقع المديني. وقد ظهر أن الخفاء يرتبط على

نحو ثابت بالتفضيل المرتفع للبيئات الطبيعية، كما يلعب الاتساع Spaciousness دورا مهما في هذا التفضيل أيضا، وأظهر كابلان كذلك أن المناظر جيدة التكوين مكانيا تحصل على أعلى درجات التفضيل، أما المناظر المفتوحة - لكنها غير جيدة التحديد مكانيا - فتحظى بدرجات منخفضة من التفضيل، كما في حالة المشاهد المغلقة أو المعاقة بفعل أشياء متداخلة فيها. وبشكل عام فإن مثل هذه المناظر الطبيعية غالبا ما تشتمل على نسيج سطح معوق على هيئة أعشاب طويلة ذات أوراق خشنة غير مشذبة، بينما المناظر جيدة التشكيل تميل إلى أن تكون ذات سطح ناعم أكثر تشذيبا.

العوامل الشخصية في التفضيل الجمالي للبيئة

وهناك أخيرا عدد من العوامل التي قد تكون مؤثرة هنا نذكر بعضها فقط فيما يلي:

١- العمر: فالأطفال أقل من سن الثانية عشرة ظهر أنهم أقل تمييزا وتحديدا في استجاباتهم للمشاهد الطبيعية، وقد ظهرت تباينات عدة في تفضيلاتهم مقارنة بالكبار، كما كانوا أقل اهتماما بوجود العناصر الطبيعية في المشهد، وأقل قدرة على رؤية التدخل الإنساني الذي كثيرا ما يفسد المشاهد الطبيعية. أما الكبار فيقدرون المشاهد الطبيعية على أنها أقل قيمة، ومن ثم يقل تفضيلهم لها كلما تزايد التداخل الإنساني فيها[٢٨].

٢- العوامل المرتبطة بالطبقة الاقتصادية الاجتماعية: فالمهنة والخبرة لهما تأثيرهما الواضح في تفضيلات المناظر الطبيعية. فقد أظهرت دراسة لكابلان أن المهندسين المعماريين مثلا - مقارنة بالطلاب - قد أظهروا إدراكا واهتماما وتفضيلا أكثر للتماسك أو التلاحم، أو الترابط المنطقي في الصور الفوتوغرافية للمباني وتركيباتها (تركيبات المباني)، بينما أدرك الطلاب تماسكا أكثر في المشاهد الطبيعية. وفضل المعماريون المباني التي توجد من دون مناظر طبيعية معها، أي بمفردها، أما مهندسو المناظر الطبيعية ففضلوا تركيبا أو مزيجا من المباني والطبيعة. إذن المهنة لها تأثيرها الكبير.

كذلك كان التمييز بين العمارة الحداثية وما بعد الحداثية في مصلحة العمارة ما بعد الحداثية، لأنها في رأي الكثيرين أكثر معنى، برغم ما قاله بعض الباحثين من أنها مجرد تنويعة من تنويعات العمارة الحداثية(٢٩).

٣- نمط الشخصية: ميز كابلان بين هؤلاء الذين يفضلون العيش في ضواحي المدينة، وهؤلاء الذين يبحثون عن الطبيعة خارج المدن ، فالنمط الأول يجب أن ينجز، أو يحقق، وأن يقود، ويشعر بنفسه على أنه واقعي واثق من نفسه، ومهم، ويستمتع بالنشاطات التنافسية التي تضعه في مواجهة الآخرين، فالهدوء ليس أمرا مهما بالنسبة لهم.

وفي مقابل ذلك، فإن النمط الباحث عن الطبيعة يحب أن يسعى بذاته نحو المعلومات، ويشعر بالثقة في قدرته علي القيام بالأشياء بنفسه، والهدوء والسكينة من الأمور المهمة له، وقد يفضل الوجود مع مجموعة صغيرة من الناس بدلا من الزحام، ومن خلال نشاطات تعاونية وليست تنافسية(٣٠).

وفي دراسة أجريت في السويد، ظهر أن تفضيل بعض المباني والقول إنها ممتعه بصريا وسيكولوجيا يرتبط بالتركيب البصري الموجود فيها، وأن الانبساطيين كانوا يدركون المباني على أنها أكثر تركيبا من الانطوائيين.

فعندما يكون هناك احتياج للتركيب، فإنه يوجد أو يكتشف. ويدرك العصابيون المباني الحديثة الطويلة والضخمة على أنها غير سارة، بينما أدرك الأشخاص من ذوي الإحساس الشديد بذاتهم هذا النوع من المباني علي أنها صغيرة وأقل ضخامة وأقل تركيبا . وعلى أساس هذه القاعدة يمكن أن نفكر في وجود شخصيات بيئية Environmental Personolities، حيث يمكن أن نجد تقابلا بين أنماط الشخصيات أ،ب مثلا، وحيث النمط الأول من الشخصيات (النمط أ) أكثر طموحا ومثابرة وعملا وميلا إلى المناقشة وأكثر عرضة لأمراض القلب، بينما (النمط ب) أكثر هدوءا واسترخاء ولا مبالاة وأقل عرضه للأمراض، ومثل هذا العمل العلمي قد يستخدم في التنبؤ بالنشاطات البيئية، وأنماط الرضا، أو الإشباع، وحتى المسارات الارتقائية في المهن المختلفة. ومن الممكن أن يرتبط ذلك كله بالحركات الاجتماعية الأيكولوجية النشطة، كالسلام الأخضر أو غيرها. والاتجاه السائد الآن في مجال الجماليات البيئية هو الذي يركز على العلاقة بين الشخص - البيئة - السلوك، وهو اتجاه تكاملي

لا يقول بـ«إما .. أو»، «أي، إما» «برلين أو كابلان» مثلا، بل بكل ذلك معا في شكل تكاملي واعد جديد[٣١].

خاتمة:

وجد بعض الباحثين في الجماليات البيئية فرصة لتحدي وجهة النظر التقليدية التي شاعت لدى بعض الفلاسفة (كانط مثلا) ولدى علماء النفس (فخنر وبرلين مثلا)، والتي تقول إن الاستجابة الجمالية استجابة منزهة عن الغرض، حيث تقوم الجماليات البيئية على أساس المصلحة المشتركة والتفاعل المشترك بين الفرد والبيئة، وبين الفرد والأفراد الآخرين، إن البيئة هنا تندمج داخل الفرد الذي يندمج هو أيضا بداخلها، وتستمر معه كلما استمر هو معها، وتحسينه لها تحسين له، ومن ثم فإن عملية التلقي ليست هنا منزهة عن الغرض، بل ترتبط بعمليات البحث المستمرة عن حلول خاصة بالتصميم البيئي وعن دراسات خاصة للأذواق والتفضيلات الجمالية الشائعة[٣٢].

لقد أدى تزايد الاهتمام بنوعية الحياة وبرفع مستواها، وكذلك مواجهة القضايا الخاصة بنوعية البيئة أيضا إلى تولد حاجة غلابة لظهور علم جديد يجمع بين الحاجات الفردية، والمطالب البيئية، وكان هذا العلم هو «الجماليات البيئية»، وهو علم يخرج بعمليات الاستمتاع الجمالي من داخل الجدران (قاعات العرض وأماكن القراءة أو المشاهدة... إلخ) إلى خارجها، لكن يهتم أيضا في الوقت نفسه بالعودة إلى الداخل (طبيعة تصميم قاعات العرض والمشاهدة والمنازل، وأماكن الحياة والمطاعم...إلخ، وما يسمى بالتصميم الداخلي Interior Design).

وهكذا، فإن مفهوم البيئة مفهوم واسع، لا يقتصر على المناظر الطبيعية، والمروج، والغابات، والحدائق، كما كان أبلتون وكابلان وكابلان يعتقدون، بل يضع كل هذه المواقع البيئية في اعتباره، ثم يضيف إليها بشكل خاص المواقع والأماكن الخاصة الموجودة في المدن الحداثية إلى ما بعد الحداثية أيضا (قاعات العرض السينمائي، قاعات المحاضرات في الجامعة، قاعات الموسيقى والأوبرا في المسيرح والباليه...إلخ).

ينصب الاهتمام الأساسي في هذا العلم على الإنسان، ومن أجل هذا الإنسان يتم الاهتمام بالخصائص الشكلية للمكان، ومن خلال الاهتمام



بالعلاقة التفاعلية بين الإنسان والمكان تتولد الخصائص الحسية، والرمزية التي تهتم بها الجماليات البيئية وتحاول تطويرها. وقد تولد عن تنامي هذا النوع من المعرفة توسيع مجال الدراسات الجمالية، فالموضوعات الجمالية البيئية لا تتسق مع النسق القديم في النظر إلى الموضوع الجمالي، أو الفني باعتباره يوجد في إطار يحدده ، وله مؤلف واحد محدد، وينتمي إلى مدرسة خاصة أو أسلوب خاص... إلخ. إن الموضوع الجمالي البيئي يقع خارج الإطار، بل يتحرر منه ويخرج عليه، وقد تكون الأطر (التي تضم اللوحات الفنية مثلا) مجرد مكون صغير في هذا الإطار الجمالي البيئي الكبير، وليس لهذا الإطار الكبير مؤلف محدد، حيث يشترك العديد من الناس في تأليفه، أي تصميمه، وتنفيذه، وتذوقه، وهو لا ينتمي إلى مدرسة فنية بعينها، أو إلى أسلوب فني بعينه، فالفن هنا يُكرس من أجل البيئة، والبيئة هنا تُكرس من أجل الإنسان، وذلك كي تكون حياته أكثر إنسانية وأكثر جمالا.





13 التفضيل الجمالي: رؤية للمستقبل

«على المتلقي أن ينشئ خبرته الخاصة»

«جون ديوي»

إذا كان أرسطو قد رأى في الفن محاكاة للأفعال الإنسانية، فإن أفلاطون اعتبره محاكاة للمحاكاة، «فالأعمال الفنية في رأيه أقرب إلى الظلال التي هي أدنى مراتب الوجود، وأبعد الأشياء عن الحقيقية»[١]. وفي موقف أفلاطون الميتافيزيقي العام تكون المحسوسات أقل حقيقية من المثل، وتكون فيه صور المحسوسات أقل الجميع حقيقية». وصور المحسوسات هذه هي ما يرتبط بنحو خاص بالجانب المرئي من الفن، أي الأعمال الفنية ذاتها. وقد مال أفلاطون «إلى الخلط بين مجالي الميتافيزيقا والفن، وبين قيم، الحق والخير والجمال، فهو يحاسب الأعمال الفنية على أساس ما فيها من معلومات، يفترض أنها ينبغي أن تعين الإنسان على فهم حقائق الأشياء، أو يعيب عليها أنها لا تتضمن دعوة أخلاقية مباشرة، أي أنه باختصار، يحكم على الفن كما لو لم يكن بينه وبين العلم والأخلاق أي حد فاصل»[٢].



في ضوء ذلك كله نظر أفلاطون إلى الفنان «باعتباره أبعد عن «الخلق»،
بل إنه أقل مرتبة من الصانع ذاته لأن الصانع، على الأقل، يأتي لنا بأشياء
فعلية، أما الفنان فيحاكي لنا تلك الأشياء الفعلية التي أنتجها الصانع»[٣].
وفي الكتاب الثالث من «الجمهورية» دعا أفلاطون إلى «استبعاد المقام
الأيوني Ionian والليدي Lydian من الدولة، لأن فيهما ميوعة وتخنثا يبعث
على الانحلال في الأخلاق. أما المقامان الدوري Dorian والفريجي
Phrygian اللذان يتميزان بروح عسكرية، فمن الواجب استبقاؤهما. وهكذا
بدأ أفلاطون تشييد مذهبه في الفلسفة الجمالية للموسيقى بأن عزا إلى
المقامات الموسيقية Modes صفات أخلاقية»[٤].

كانت أفكار الجمال والكمال والاتزان شائعة لدى الإغريق والرومان،
وكانت النسبة والتناسب وقوة التفكير العقلاني هما المعيار أو الاختيار
النهائي للجمال والحقيقة. وكثيرا ما كان العقل وما يرتبط به من اتزان
ومنطق يؤكدان النسبة والتناسب. والاعتدال هو المعيار الذي ترتفع من
خلاله الحرفة، أي حرفة، إلى مرتبة الفن. فالفن في ضوء كثير من
الفلسفات الإغريقية والرومانية كان ينبغي أن يكون نقيا وعقلانيا دون
تحريف أو شطط أو خروج على قيم النسبة والتناسب. وظهر هذا على
نحو خاص في عديد من التماثيل والمعابد الإغريقية والرومانية، حيث ظهر
الاهتمام بمراعاة النسب الدقيقة للجسم الإنساني، وحيث كان
الاهتمام أقل باكتشاف المعنى في الجمال وأكبر باكتشاف الجمال في
الشكل الخارجي، وحيث ظهرت العمارة الدقيقة المتقشفة خاصة في
الحقبة الهيلنستية[٥].

لم يكن الفن في كثير من الأحيان غاية في ذاته، بل هدف لفهم
الحقيقة الكلية، وقد كانت القواعد المحددة للأشكال الثلاثة من الشعر
الملحمي، والدرامي والغنائي - وكما حللها أرسطو في «كتاب الشعر» - أمثلة
حية على ما اعتقده الفلاسفة اليونانيون حول الفن. وقد أشار بعض
مؤرخي الفن إلى أن هذه الأفكار الفنية الخاصة بهؤلاء الفلاسفة هي ذاتها
بعض ما أدى إلى ظهور عصر التنوير الأوروبي مع تغيير ما في نقاط
التركيز، فالجمال كان ينبغي أن يستخلص من الطبيعة، من المادة الخام
التي يكون الجمال كامنا فيها، وعن طريق استكشاف المنطق والعقل لهذه



المادة الخام الخاصة بالجمال، وقد سيطرت هذه النظرة على الفنون في العالم الغربي لفترة طويلة من الزمن، فتمسكت بها مثلا - في البداية - المسيحية الأولى التي اعتقد أصحابها أن الفنون غير ذات نفع أو فائدة، وحطِّم الكثير من التماثيل والأعمال الفنية. وحدثت أشياء مماثلة في ظل ثقافات أخرى، وديانات أخرى في كثير من أنحاء العالم القديم، وكانت الفكرة السائدة في كثير من الأحيان أن هذه الأعمال الفنية تستثير الغرائز المضادة للعقل والاتزان، كما أنها تحمل نوعا من المشابهة أو حتى المحاكاة لأفعال الله أو ذاته(٦).

يتفق ارتقاء الفنون في كل المجتمعات الإنسانية مع ارتقاء وتطور معتقداتها وممارساتها الدينية، والسياسية، والثقافية، والاجتماعية، والاقتصادية، وأيضا التربوية. وعندما نتتبع تطور الفنون فإننا نتتبع طموحات الشعوب وأحلامها ورؤيتها ومعتقداتها الأساسية أو فلسفتها العامة حول الكون والإنسان والحياة.

المعلومات والاستبصار: النظريات السابقة في إطار تكاملي

إن ما يضع الفن فوق الحرف أو المهن هو الخبرة الجمالية الخاصة بهذا الفن، والتي توجد لدى الفنان أو المتلقي. وقد تباينت آراء الفلاسفة - كما عرضنا لها خلال الفصل الثاني - فيما يتعلق بالطبيعة المميزة لهذه الخبرة، وكذلك تباينت آراء علماء النفس حولها على النحو الذي فصلناه في معظم فصول هذا الكتاب.

فقد نظر فرويد إلى فهم الإبداع على أنه أمر جوهري لفهم التذوق الفني، وذلك لأنه اعتقد أن فهم الأعمال الفنية يستثير الاندفاعات اللاشعورية نفسها لدى المتلقي، ويشبعها بالطريقة نفسها التي حدثت من خلالها تلك الاستثارة وذلك الإشباع لدى الفنان. ولم يذكر فرويد أي فروق حاسمة بين نشاط الإبداع ونشاط التذوق أو التلقي للأعمال الفنية. وترتبط فكرة التسامي لديه، والتي يقوم بها الفنان لتهذيب غرائزه غير المقبولة اجتماعيا، أو واقعيا وتجسيدها في أعمال فنية مقبولة، ترتبط إلى حد كبير، بفكرة

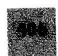
التفريغ أو التنفيس الانفعالي لدى المتلقي، والتي ترتبط بدورها بدرجة كبيرة بفكرة التطهير بالمعنى الأرسطي.

كذلك أشار كريس إلى أن المتلقي يوحد ذاته ـ أو يتوحد ـ بنفسه مع الفنان خلال النشاط الخاص والتذوق أو التلقي، ومن ثم يصبح بشكل ما معيدا للإبداع.

وتشير نظريات «العلاقة بالموضوع» ـ كما استعرضناها خلال الفصل الثالث ـ إلى أهمية تكوين علاقات وثيقة وممتعة وتخييلية بين الفنان، وكذلك المتلقي، من ناحية، وبين الموضوعات الفنية ذات الصلة الخاصة بنشاط الإبداع أو نشاط التلقي من ناحية أخرى.

وهناك داخل نظرية الجشطلت عامة، ولدى أرنهايم خاصة، تأكيد على الخصائص الدينامية للأشكال الفنية، ومنها مثلا الخصائص الفراسية، أو التعبيرية، أي الانفعالية للأعمال الفنية. والعديد من مبادئ الإدراك لدى هذه النظرية، مثل مبدأ البساطة والتوازن...إلخ. يمكن العودة به إلى جذور الفلسفة الإغريقية، لكن مع محاولة خاصة من جانب أصحاب نظرية الجشطلت للمزج بين العقل والانفعال، أو الفكر والوجدان ومن خلال اهتمامهم بموضوعي الإدراك والتعبير على نحو لم يحدث من قبل في الفلسفات العقلانية الصارمة.

وقد كانت النزعة التبسيطية في الجماليات التجريبية القديمة لدى فخنر خاصة نزعة واضحة، لأنها اهتمت بخصائص بصرية أو حسية منفصلة: أشكال هندسية بسيطة أو خطوط أو عينات من الألوان مثلا، ثم حاولت أن تستكشف العلاقة بينها وبين تفضيلات الأفراد الجمالية، أما الجماليات التجريبية الجديدة (لدى برلين خاصة) فحاولت تلافي النقائص الموجودة في الجماليات التجريبية القديمة من خلال الاهتمام بعدد كبير من المتغيرات أو الخصائص الدلالية المرتبطة بالمعنى (فالكرسي أو المقعد في اللوحة يشير إلى معنى أحد الكراسي في الواقع) وكذلك التعبيرية والثقافية (المرتبطة بالعمليات السيكولوجية لدى الفنان وكذلك بالمعايير الاجتماعية الخاصة بمجتمع معين) ثم الخصائص التركيبية أو النحوية التي تعطي الدلالة لعناصر الشكل في العمل الفني. وقد أطلق برلين على المصادر أو الخصائص التعبيرية



والثقافية والتركيبية للأعمال الفنية اسم «المعلومات الجمالية»، وقال إنها ترتبط أكثر بعمليات التخاطب الجمالي الإنساني وإنها تتعلق بالسؤال «كيف تم توصيل العمل الجمالي؟» أكثر من تعلقها بالسؤال «ماذا قدم لنا العمل الجمالي؟»(٧).

وكما أشرنا سابقا، فإن النمط الخاص بالعمل الفني يرتبط بما سماه برلين خصائص المقارنة، وهي الخصائص الأكثر جوهرية بالنسبة للجماليات في رأيه، وهي كذلك خصائص ترتبط ببنية العمل الفني أو شكله، وتحوي إمكانات يمكن أن يمارس من خلالها هذا العمل تأثيراته المتميزة على المتلقي. وقد أشرنا إلى اهتمام برلين الخاص بخصائص مثل الجدة، والدهشة، والتركيب، والغموض وغيرها. كما أشرنا إلى تأكيد برلين الخاص على عمليات الاستثارة لسلوك حب الاستطلاع أو الفضول المعرفي الجمالي ودورها في استكشاف الأعمال الفنية، وفي القيام بمقارنات خاصة بينها للوصول إلى تفضيلات جمالية مناسبة حولها.

وتتفق المناحي المعرفية على أن التفضيل الجمالي عملية معرفية. والمعلومات مفهوم جوهري لدى أصحاب هذه المناحي، وبينما يشير برلين إلى «خصائص المقارنة» الخاصة بالعمل الفني - التي ترتبط دون شك بجوانب إدراكية ومعرفية ودافعية - يشير فيتز إلى الرموز «التناظرية» والرموز «الرقمية»، ويشير جومبرتيش إلى التمثيلات المصورة Pictorial Representations. ويتحدث مارتنديل عن «التمثيل النموذجي»، أما جاردنر فيؤكد أهمية المتجهات والحركات المعرفية. ويضع كل عالم منهم نوعا معينا من المعلومات باعتباره الأساس في التفضيل الجمالي.

في ضوء كل المناحي المعرفية يكون المتلقي الذي تتوافر لديه خلفية في فهم المعلومات الجمالية هو القادر فقط على تذوق الأعمال الفنية. وتكون هذه المعلومات محددة في ضوء العلامات والرموز والتمثيلات والصور التي تظهر في عمل فني معين، ومرتبطة كذلك بأسلوب فني معين أو فترة فنية معينة، فالمتلقي الذي توجد لديه مخططات معرفية مملوءة بالتفاصيل المناسبة (التمثيلات المعرفية) الخاصة بعمل فني معين أو أكثر هو فقط الذي يكون قادرا على تذوق هذا العمل وتفضيله.



يقـرر منحى فـيـتـز أن كل الأعـمـال الفنيـة تشـمل مـعلومـات، وأن كل المعلومات تشمل قيما جمالية، لكن بعض هذه القيم تكون أكثر ميلا في اتجاه التناظرية، أو أكثر ميلا نحو الرقمية على النحو الذي عرضناه في الفصل السادس. وأن أفضل الأعمال الفنية هي تلك التي تشتمل على توازن خاص بين هذين الاتجاهين، أي بين التجسيد والتجريد، أو بين الانفعال والعقل، أو بين الجانب الديونيزي والجانب الأبولوني (وفقا لمصطلحات نيتشه) على نحو خاص. أما جاردنر فاهتم بالجانب الانفعالي من الخبرة الفنية على الرغم من أن نظريته تقوم على أساس معرفي، وقد أشار إلى أن التغيرات الانفعالية التي يمر بها المتلقي للعمل الفني تغيرات جوهرية. أما جودمان فقال إن الانفعالات تنشط على نحو معرفي، مما يعني أنها تكون وسائل لمزيد من الفهم. ويشترك برلين وجاردنر وجومبريتش وفيتز وجودمان ومارتنديل وغيرهم في النظرة للفن ـ وللأعمال الفنية ـ باعتباره نظاما من المعلومات، وأن المتلقي ينبغي أن يكون قادرا على تذوقه أو تفضيله، وكثيرا ما تشير المناحي المعرفية إلى تلك المهارات الخاصة التي ينبغي توافرها لدى المتلقي، حتى يقوم بالنشاط الماهر المسمى بـ «القراءة» للعمل الفني. ومهارة القراءة شرط أساس مسبق للاستمتاع بالفنون والأدب، وهي كذلك أنموذج عام Paradigm يكون مفيدا في التذوق لكل أنواع الفنون.

يؤكد المنحى المعرفي أهمية اعتماد التفضيل الجمالي على التفهم المعرفي، وذلك في مقابل المنحى التحليلي النفسي، وكذلك المنحى السيكوفيزيقي (أو منحى الجماليات التجريبية)، وكذلك المنحى الخاص بنظرية الجشطلت، وحيث يتم الربط بين العمليات الحسية أو المرتبطة باستثارة الحواس وبين الانفعال (في التحليل النفسي) أو بين استثارة الحواس والدوافع المعرفية (الجماليات التجريبية) أو استثارة الحواس والإدراك (الجشطلت)، وبين الشعور بالمتعة أو اللذة، أو السرور، أو الارتياح وعمليات التفضيل الجمالي.

وكما نرى، على كل حال فإن بعض أصحاب هذه المناحي كثيرا ما يستخدمون كلمة تفهم Apprehension والتي تعني حالة خاصة من الامتزاج بين المعرفة العقلية، والإحساس الانفعالي. وهكذا تكون

عملية التفضيل الجمالي مزيجا من الفهم (العقلي) والمتعة الانفعالية، أو الوجدانية.

وقد أشرنا سابقا إلى أن هذه التمييزات، خلال الخبرة الإنسانية عامة، والخبرة الجمالية خاصة بين جوانب عقلية، أو معرفية وبين جوانب انفعالية، أو وجدانية، هي تمييزات متعسفة وقاصرة وغير مرتبطة بالفهم التكاملي العلمي الحديث للإنسان والذي يعتبر سلوكه محصلة للتفاعل الخاص بين هذين الجانبين، وأيضا إلى هذين الجانبين (العقل والانفعال) باعتبارهما مجرد مستويين من مستويات الاهتمام بموضوع جمالي معين، ففي لحظة أهتم به معرفيا وفي لحظة أقرب أهتم به انفعاليا، وفي لحظة ثالثة يكون هناك تكامل بين العقل - أو التفكير - والانفعال.

في لحظة تكون العمليات المعرفية الخاصة بالمتلقي موجهة نحو الخصائص التعبيرية أو الانفعالية للعمل الفني، وفي لحظة أخرى تكون هذه العمليات موجهة نحو الأسلوب أو الشكل، وفي لحظة ثالثة نحو هذين الجانبين معا، والعملية تتم بشكل تكاملي ومن خلال حركة بندولية يسود الانفعال جانبا منها أحيانا ويغلب العقل على جانب منها أحيانا أخرى، ويتفاعل العقل مع الانفعال خلال التفاعل مع العمل الفني، أو التلقي له، أحيانا ثالثة.

لا يرتبط مفهوم المعلومات هنا بالمعنى القديم لهذه الكلمة والذي يربط بين المعلومات وبين ما يوجد في متون الكتب، أو قاعات الدرس والمكتبات وأجهزة الكمبيوتر وتخزين المعلومات...إلخ. بل يرتبط بكل ما تتلقاه الحواس ونستخلصه (ندركه) ثم نعالجه داخل المخ ونخزنه في الذاكرة من خلال أشكال رمزية لفظية (على هيئة لغة) أو بصرية (على هيئة صور) مختلفة ثم نعبر عنه أو نستخدمه بعد ذلك بطرائق مختلفة خلال مواقف حياتنا المتنوعة.

هكذا تكون لدينا معلومات بصرية، ومعلومات سمعية، ومعلومات شمية، ومعلومات لمسية، ومعلومات خاصة بحاسة التذوق، ومعلومات خاصة بالحركة، ومعلومات خاصة بالتوازن، ومعلومات انفعالية تعبيرية...إلخ. وتكون عمليات التذوق والتفضيل الجمالي عمليات متعلقة بالاستخلاص للمعلومات والتفهم لها والاستمتاع بها بالمعنى التكاملي السابق، وليس بالمعنى التجريدي البارد

السابق لكلمة «معلومات»، وفي ضوء هذا الفهم المعرفي الخاص الجديد تكون التربية الجمالية أمرا شديد الأهمية في النظريات المعرفية، وذلك لأن تزايد المعرفة ييسر حدوث الفهم أو التفهم الأفضل لجوهر الجمال عموما وللأعمال الفنية على نحو خاص.

ويتطلب الأمر أولا في رأينا تقوية المكوِّن الإدراكي، وهو المكون الذي يَكُوْنُ التفكير الإنتاجيَ (الإبداعي وكذلك التفضيلي الجمالي) من دونه مستحيلا. في ضوء ذلك يميل بعض العلماء إلى اعتبار نظرية الجشطلت خاصة لدى أرنهايم وكوفكا فرعا من النظرية المعرفية العامة، وذلك لأنها أشارت إلى أن تكوين الحساسية للخصائص الفراسية أو التعبيرية الموجودة في الأعمال الفنية (أو للقوى البصرية كما كان أرنهايم يفضل أن يسميها) هو بمنزلة الشرط الأساس المسبق لتكوين المفهوم أو التصور الجمالي. وهكذا، وبهذا المعنى يمكن القول إن عملية الاستبصار أو الفهم الكلي المفاجئ، وكما أشارت إليها نظرية الجشطلت (وكما تحدث بشكل تدريجي أو عبر مراحل تكون مرحلتها الأخيرة مصحوبة بالدهشة أو المفاجأة) هي نوع من عمليات الفهم أو التفهم، كما أشارت إليه النظريات المعرفية. وفي ضوء هذا الفهم الخاص لموضوع المعلومات ولعملية الاستبصار يقوم فهمنا للتربية الجمالية.

التربية الجمالية: رؤية مستقبلية

ينبغي أن تقوم عمليات التربية الجمالية بتكوين اتجاه جمالي Aesthetic Attitude لدى الأفراد، وهذا الاتجاه كما أشار أوسبورن H. Osborne - عالم الجماليات البريطاني - هو حالة خاصة من «الانتباه والاهتمام تشتمل على نوع خاص من الابتعاد النسبي عن الانشغالات أو الاهتمامات العملية»(٨).

يقوم هذا الاتجاه على نوع خاص من المسافة النفسية (وفقا لمصطلحات بوالو) حيث يبحث الاهتمام بالموضوعات الجمالية ليس من خلال علاقاتها الأولية بنا - أي من حيث كونها ذات فائدة أو نفع أو لا- ولكن من خلال تفهمنا

للجوانب الانفعالية والمميزة لها. ويحتاج الاتجاه الجمالي كذلك إلى نوع من الاهتمام الجمالي طويل الأمد، وكذلك إلى مستوى مرتفع من التركيز. وخلال عملية التذوق يصبح الاندماج الجمالي نوعا من التركيز القائم على أساس التروي والتمهل والتحكم، لا على أساس الذوبان، أو الاندماج التام. ومع وجود الانفعال والشعور هناك عمليات أخرى تلعب دورها في إضاءة الموضوع الجمالي مثل: المعرفة، والاستدلال، والتحليل، والمقارنة، والتصنيف، وتكوين المفاهيم. فهذه العمليات هي شروط أولية لحدوث الفهم، أو التفهم، أو الوعي الكامل بالعمل الفني. ويتطلب التذوق المناسب للعمل الفني نوعا من الانتباه للخصائص الحسية والتعبيرية أو الانفعالية وكذلك الخصائص البنائية أو الشكلية للعمل الفني، كما يتطلب أيضا نوعا من التفهم التكاملي (المتزامن) للكل الجمالي الذي تم تشكيله، وليس فهما منطقيا متتابعا للعناصر المفضلة الموجودة داخله فقط[٩].

كانت الأشكال والمدارس والأفكار الفنية، التي ظهرت خلال القرن العشرين حافزا لظهور أفكار عديدة مماثلة في مجال التربية الفنية، وساعد ذلك كله على تكوين تصور مشترك للفن باعتباره تعبيرا إبداعيا عن الذات. وقد صاغ جون ديوي وجهة نظر مهمة كانت ثورية في وقتها، لأنها أعادت صياغة العديد من الأفكار التربوية السائدة. (فقد أشار ديوي إلى ضرورة أن يجري التعامل مع الأطفال باعتبارهم متعلمين يتميزون بالنشاط وتتمركز طاقاتهم الإبداعية حول ذواتهم وحول العالم)، وذلك في مقابل التصور التقليدي للطفل الذي كان ينظر إليه على أنه راشد مصغر وغير كامل[١٠].

في ضوء التصور التقليدي جرى التركيز على التعليم الأصم وعلى عمليات التلقين والحفظ والاسترجاع وفرض القواعد وأساليب التعليم بشكل عشوائي من جانب الراشدين. أما ديوي - ثم من بعده أصحاب منحى التربية التقدمية المتأثرون به - فأشاروا إلى أهمية الاستكشاف النشط للمعلومات، والمشاركة في الجهد، أي التفاعل بين المعلم والتلاميذ خلال العملية التعليمية وخلال اتخاذ القرارات المناسبة بشأنها[١١]. وتجلت هذه الجهود في إعادة صياغة العملية التربوية وظهور طرائق جديدة للتعلم والتعليم، منها على سبيل المثال لا الحصر التعلم

بالاكتشاف Learning by discovery كما بلوره جيروم برونر J. Bruner بعد ذلك بشكل خاص[١٢].

وحيث يقوم التلميذ بدور إيجابي في عملية التعلم، فهو يبحث عن المعلومات ويكتشفها ولا يكتفي بدور المتلقي السلبي.

واكتشف معلمو الفنون الذين أيدوا ديوي وتبنوا أفكاره أن تعبير الطفل الذاتي من خلال الفن تعبير له تفرده وخصوصيته وتكامله الخاص، وأنه يتسم بالأصالة والصدق، ولا يعتمد على الأفكار التقليدية الخاصة حول التفكير المنطقي الذي يقوم على أساس الذكاء، بل يرتبط أكثر بالأفكار الجديدة الخاصة بالتفكير الإبداعي الذي يقوم على أساس الخيال.

نحن نميل إلى الاعتقاد بأن التربية الجمالية ينبغي أن تقوم على أساس هذين النوعين من التفكير، المنطقي والإبداعي، وليس على أساس واحد منهما فقط دون الآخر. فمن المهم معرفة الأسس والقواعد والمكونات الخاصة بأي عمل فني، ثم من المهم أيضا تكوين الاتجاه الخيالي المتحرر من النمط والقوالب خلال التذوق لهذا العمل أو التفضيل الجمالي له. وفيما يلي بعض الاقتراحات التي يمكن أن تفيد في هذا الشأن:

تقريب المسافات: رؤية خاصة

هناك عدد من النقاط التي يمكن طرحها بخصوص النظريات والأفكار التي طرحت سابقا في هذا الكتاب عامة أو في هذا الفصل خاصة، نذكرها فيما يلي ونعبر من خلالها كذلك عن بعض قناعاتنا لأهمية الفن في التربية والتعليم والحياة الإنسانية بشكل عام:

١- على الرغم من الدور الكبير الذي تلعبه الثقافات المختلفة في تنميط الأفراد، وتنميط أساليبهم المعرفية وخصالهم الشخصية، إلا أن العوامل الفردية تلعب دورها الكبير أيضا لدى بعض الأفراد. ويتزايد عدد هؤلاء الأفراد في ضوء مفهوم الذات الذي يكوِّنونه عن أنفسهم، وكذلك في ضوء نسق القيم الداخلي الخاص بهم، وكذلك نظرتهم الخاصة لدورهم في الحياة. وتلعب كل هذه العوامل دورها في جعلهم يتحركون بعيدا عن النمط



السائد، ويحاولون التغيير فيه بطرائق متنوعة، ويكون الإبداع عامة، والفن خاصة، إحدى الوسائل الأساسية في تغيير هذا النمط، أو بالأحرى هذا الأسلوب المعرفي الجماعي المميز لبعض الثقافات، والذي يجعلها تلتقط المعلومات وتعالجها وتعبر عنها بطرائق أقرب إلى التقليدية، والألفة، والتكرار، لا بطرائق أو أساليب معرفية تقوم على أساس الاستكشاف والفضول المعرفي والتجديد والتنويع والإضافة.

٢ـ ضرورة تشجيع الأطفال على التجريب من خلال استخدام المواد والوسائل المناسبة. فالتجريب له دوره الكبير في اكتساب المهارات، وفي ارتقائها بشرط أن يكون تجريبا هادفا أو موجها نحو حل مشكلة معينة، وليس تدريبا عشوائيا غير موجه أو هادف.

٣ـ ضرورة أن يمتزج التجريب بعمليات حل المشكلات البسيطة خلال التدريب الجمالي. من الأفضل كذلك أن يبدأ الأطفال تدريباتهم على التفضيل الجمالي من خلال شكل يشبه اللعب المصحوب بالدهشة، والبهجة، والضحك، والسرور.

٤ـ ضرورة أن تحدث عمليات استثارة دائمة لسلوك الاستكشاف، وحب الاستطلاع، والخيال لدى الأطفال بطرائق مختلفة كالأسئلة، والإخفاء المتعمد المؤقت لبعض المعلومات، أو بعض جوانب المهام التي يقومون بها، وكذلك تدريب الأطفال على الملاحظة من خلال الفحص للطبيعة وللبيئة ولمكوناتهامن أشكال، وألوان، وحيوانات، ونباتات، وبشر، وصخور...إلخ، وعلى تكوين مشاعر داخلية خاصة بها، وأيضا استثارة الخيال، والسعي نحو النظام، وتوجيه الانتباه نحو الموضوعات الشائعة العالمية المتكررة، ووضع الخبرات الجمالية في سياق الخبرة العادية أولا، خاصة المراحل الأولى من التدريب، ثم بعد ذلك ضرورة القيام بملاحظات على الأعمال الفنية ذاتها. والقيام بما يشبه الدراسات البصرية والسمعية عليها، وتكوين عادات للتلقي واستكشاف المعاني، والرموز، والربط بين الوسائل والغايات وغير ذلك من الأساليب.

٥ـ ضرورة وضع الميول الفردية والتفضيلات الخاصة للأفراد في الاعتبار، ومن خلال مستويات متصاعدة الصعوبة أو التركيب، فليس من المهم مثلا تدريب كل الأفراد ـ إلا إذا كانوا من

دارسي الموسيقى مثلا - على الفوكاليز (علم تهذيب الصوت) أو على السولفيج (علم تهذيب الأذن وقراءة زمن النوتات) على الرغم من أهمية هذه التدريبات في عمليات التفضيل الجمالي للموسيقى، بل المهم أن يوضع هؤلاء الأفراد في أجواء موسيقية وأن يتشبعوا بحب الموسيقى، وأن يميزوا بين النغمات الموسيقية وخصائصها المختلفة، وأصوات آلاتها ويتطلب فهم الوزن الموسيقي الذي يتكشف عبر الزمن ما هو أكثر من الانتباه. فالتذوق يصبح ممكنا من خلال نوع من الاكتشاف العقلي الذي يتطلب بدوره ذاكرة بالغة التطور والارتقاء بحيث يمكنها الاحتفاظ بالمكونات الموسيقية المتتابعة أو المتزامنة أطول فترة ممكنة. كما يتطلب التذوق الموسيقي قدرات إدراكية، وتحليلية، ومعرفية في الوقت نفسه. وتلعب عمليات التوقع دورها المهم هنا، وهي عمليات ترتقي من خلال الخبرة والتدريب على نحو ملحوظ.

إن الشيء المهم هنا هو تحقيق ما سماه فؤاد زكريا في كتابه «التعبير الموسيقي» (منذ نحو أربعة وأربعين عاما حيث صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب العام ١٩٥٧)، «فن الاستماع» وهو فن «يقتضي تدريبا طويلا قبل أن يصل الإنسان إلى ممارسته على النحو الصحيح، وذلك لأن للاستماع درجات ومراحل متفاوتة: ففي أولى مراحله لا يكون المرء قادرا إلا على استيعاب الموسيقى الخفيفة، ذات الإيقاع الواضح كالموسيقى الراقصة بأنواعها... وفي مرحلة تالية تبدأ ملكة الاستماع تكتسب مزيدا من الخبرة، ويكون في وسع المرء أن يتذوق منظومات أكثر عمقا، لكنه لا يستطيع أن يهضمها كلها، أو أن يدرك معنى الأجزاء المعقدة فيها»[١٣]. وقد تكون هناك صعوبات ومعاناة في التفهم، والتجاوب، والمتابعة، للأعمال الموسيقية خلال هذه المرحلة الثانية، ولذلك قد يلجأ المستمع «إلى التشبيهات الشعرية ليغلف بها اللحن، ويستعين بها على فهمه. على أن المثابرة على السماع كفيلة بأن تجعل المرء يتغلب على هذه العقبات، فيمكنه التمتع بكل أنواع التأليف والأداء. وفي المرحلة الأخيرة يكتسب المرء القدرة على التذوق الفني الكامل للموسيقى، بحيث يستطيع عندئذ أن يكشف موضوعاتها الرئيسية، ويدرك ما طرأ عليها من تنوعات واستطرادات، ولا يكتفي بالسطح

اللحني الظاهر للقطعة، بل ينفذ إلى التيارات الخلفية والاتجاهات الخفية فيها، ويدرك الوحدة الكامنة وراء هذه الكثرة المعقدة من الأصوات. وهذه هي مرحلة الاستمتاع الكامل، الذي لا يتطرق إليه ملل، ولا تفوته جزئية من الجزئيات»[١٤].

وهناك عوامل أخرى في خبرة الاستماع الموسيقي، يشير إليها فؤاد زكريا ونراها غاية في الأهمية في عمليات التربية الجمالية في الموسيقى خاصة وفي الأنواع الفنية الأخرى بشكل عام، ومن هذه العوامل مثلا: التركيز، الانتباه، الخبرة، المران، وكذلك أن «فن الاستماع» للموسيقى «ليس عملا سلبيا كما يعني الكثيرون بكلمة الاستماع، وإنما هو عمل إيجابي بكل معانى الكلمة يقتضي انتباها وتركيزا لا يُكتَسَبان إلا بعد مران طويل الأمد، ويقتضي تدخل الذهن الواعي إلى جانب الإحساس الانفعالي، أي إنه عمل يشترك فيه العقل مع الحساسية، ويقتضي بجانب التذوق الوجداني، تفكيرا وتحليلا ومقارنة»[١٥].

في هذه الفقرة الأخيرة إشارات مهمة إلى إيجابية نشاط التلقي عموما وخلال الموسيقى خاصة، وهي الفكرة التي يقوم عليها الكثير من نظريات التلقي واستجابة القارئ في مجال النقد الأدبي الآن، وفي هذه الفقرة أيضا تأكيد لأهمية التفاعل بين الانفعال والعقل، أو بين الحساسية الوجدانية، وعمليات التفكير، والتحليل والمقارنة المعرفية، وهي فكرة تلتقي كذلك مع الاتجاهات الجديدة في علم النفس عموما، وفي علم النفس المعرفي خصوصا، وفي الدراسات الخاصة بـ «سيكولوجية الفن» على نحو أخص، وكما أشرنا إلى ذلك في مواضع عدة من هذا الكتاب.

ومن المهم كذلك أن يتعرف الطلاب من خلال مراحل متتابعة على مكونات اللوحات التشكيلية من حيث ألوانها وأشكالها وتكويناتها وأساليبها... إلخ، وأيضا على المكونات المختلفة للقصة، والقصيدة، والرواية، والفيلم، وكل الفنون الأخرى. ثم بعد ذلك قد تتكون لدى الأفراد تفضيلات جمالية سائدة للأدب فقط مثلا أو للموسيقى فقط ... إلخ، في حين تكون التفضيلات الخاصة بالفنون الأخرى موجودة أيضا لكن في أشكال متنحية، أو تابعة للنمط السائد السابق، وعلينا هنا أن نتواضع ولا نتوقع المستحيل حتى من النقاد أنفسهم. فناقد الأدب ليس من

الضـروري أن يكون أيضـا نـاقـدا للفـن التـشكيلي، أو الموسـيـقى والعكس صحيح . يكفينا أن يتذوق هذه الفنون ويتفهمها ويستمتع بها، مما سيعود على ممارساته داخل مجاله النقدي الخاص بمزيد من الاتساع والعمق في الرؤية والأداء.

٦ـ الطفل كائن دينامي (لا يكف عن الحركة والنشاط والتفاعل) ويمثل الفن بالنسبة له لغة للتفكير، ومع نمو الطفل يتغير شكل التعبير عن أفكاره، ومشاعره، واهتماماته، كما تظهر لديه علاقات متزايدة على المعرفة بالذات وبالبيئة، سواء في تعبيراته اللفظية أو الانفعالية أو الحركية. ويمكن أن تساهم الفنون، كذلك بشكل خاص، والتربية الجمالية، بشكل عام، في التحقق المناسب لهذا النمو، وهذا التعبير، لدى الطفل والمراهق والراشد بأشكال فريدة.

٧ـ تعد الفنون خاصة، والجماليات عامة، من أهم الوسائل للاستغراق الانفعالي، والمعرفي، ومن أهم الأساليب للتعبير الشخصي والإبداعي، وهي مصدر مهم للمتعة الوجدانية والاستثارة المعرفية، ومن ثم فهي تعد وسيلة مناسبة لتحقيق الذات وللصحة النفسية وللإبداع، والتقدم بشكل عام[١٦].

٨ ـ نعتقد أن القصص واللوحات والمقطوعات الموسيقية والأعمال التشكيلية التي يستمتع بها الطفل خلال مراحل مبكرة من عمره تظل نشطة معه، داخل عقله ووجدانه، وخلال مراحل عدة تالية من عمره، إنها تظل نشطة ـ فيما نعتقد ـ في تلك المنطقة الخاصة من العقل والتي تسمى ما قبل الشعور ـ Sub-Consciousness، وهي المنطقة التي توجد فيما بين الشعور واللاشعور unconsciousness. وهي ليست منطقة وعي كامل أو لا وعي كامل. إنها منطقة أحلام اليقظة والخيال. وهي المنطقة التي يعتمد عليها الأدباء في الكتابة، والفنانون في الرسم، والتصوير، والتأليف الموسيقي، وتظهر بعض مكوناتها لدى البعض على هيئة إبداع فني ولدى البعض الآخر على هيئة كوابيس وأحلام وذكريات. وقد اعتقد العالم رج Rugg العام ١٩٦٠ في كتابه عن «الخيال» أن هذه هي منطقة الحدس الحقيقي، وأنها تكون غالبا، متحررة من سيطرة الرقابة المنطقية الصارمة، ومن قبضة العقل الآلي

الميكانيكي المنطقي، وأنها تشكل الأرضية الأساسية للإبداع. وأطلق رج على هذه المنطقة من الوعي اسم «العقل العابر للحدود»، حيث تكون حركة الوعي هنا متسمة بالحرية، وحيث يحيط هذا العقل بالصور ويقترب من أبسط المعاني الرمزية لها، وتكون هذه المعاني الممتزجة بالصور البدايات الحقيقية للإبداع وحل المشكلات. فعندما تكتشف هذه الصورة الرمزية تولد الفكرة وتحدث الومضة الإبداعية التي يمكن أن يُنفّذ من خلالها عمل إبداعي جديد، وتلعب الخبرة الجمالية دورها الكبير في تنشيط هذه المنطقة بشكل خاص[١٧]. كما أن هذه المنطقة تكون نشطة خلال الخبرة الجمالية أيضا، لأن هذه الخبرة كثيرا ما ترتبط بنشاط الخيال، ومن ثم ينبغي أن ننشّط هذه المنطقة وهذه الخبرة بالوسائل الفنية والتربوية المناسبة خلال عمليات التدريب الجمالي المختلفة.

٩- يبدو أن هناك سلسلة ارتقائية مميزة للانجذاب نحو الأعمال الفنية، حيث إن العديد من الناس ينجذبون أولا إلى الأثر أو التأثير البصري، أو السمعي، أو الحركي الخاص بالخصائص الشكلية للعمل الفني، كأن يكون شكله، مثلا، قويا أو غير مألوف أو نوعا من التركيبات أو الكلمات...إلخ شديدة الحيوية من الألوان أو الأصوات. ثم تأتي بعد ذلك المرحلة الخاصة بالاهتمام بالإحالات، أو بالمرجعيات البيوجرافية الخاصة بالفنان وثقافته وزمنه...إلخ، وكذلك المحتوى الانفعالي للأعمال الفنية. ثم تظهر التحديات العقلية بعد ذلك. وقد يقاوم بعض الأفراد استخدام المهارات العقلية لتفسير الموضوعات الفنية، وذلك خوفا من أن يؤدي الانتباه إلى الأبعاد التاريخية، والاجتماعية إلى التداخل مع الموضوع وإفساد متعة التذوق. لكن عندما يكون الأفراد على ثقة بمهاراتهم العقلية فإنهم يستطيعون أن يقوموا بإحداث التكامل بين البعد العقلي الخاص في التفسير، وبين الأبعاد الإدراكية، أو الانفعالية التي يستثيرها العمل الفني، وعندما تصل هذه الأبعاد إلى الوجود معا، والحضور معا والتفاعل معا على نحو متزامن تصبح الخبرة الفنية أكثر تركيبا وعمقا[١٨].



وفي دراسة قام بها روبنسون العام ١٩٨٨ وجد أنه ليست هناك سلسلة متوالية ارتقائية دقيقة يمكن اتباعها كي يصبح المرء من الخبراء في مجال الفنون.

وقد أجريت هذه الدراسة على هواة الأعمال الفنية النادرة، وقد ظهر أن هذا الاهتمام قد يرجع إلى وجود تراث ما في الأسرة يتعلق بجمع الأعمال الفنية. وقد يحدث أيضا على سبيل المصادفة أن شخصا ما قد ينجذب نحو أحد الأعمال الفنية، ثم يصبح بعد ذلك مولعا بالبحث والقراءة في مجال الفنون. وقد يبدأ أحد الأفراد في الاهتمام بالسيرة الذاتية لأحد الفنانين ثم يصبح بعد ذلك أكثر حساسية للخصائص الفنية في الأعمال الجمالية، لكن هناك على أي حال نمطا (طرازا) مثيرا للاهتمام يميز بين هواة جمع الأعمال الفنية في ضوء البنية الخاصة بارتقائهم الجمالي. ببساطة: بعض هؤلاء الأفراد لا يغيرون الطريقة التي يستجيبون من خلالها للأعمال الفنية. فسنة بعد أخرى يواجهون التحديات نفسها، ولا يطورون أي مهارات خاصة، بينما هواة آخرون يبدأون في رؤية احتمالات، وإمكانات جديدة في العمل الفني مع تزايد ألفتهم به، ويصلون إلى مرتبة التفوق، أو التمكن، أو السيطرة في مناطق جديدة من الخبرة، إن هؤلاء تكون لديهم استجابات أكثر تركيبا للفن (يهتمون بأبعاد كثيرة في العمل الفني)، كما أن خبراتهم تميل إلى أن تنتظم على هيئة أطر جمالية تتجمع معا من خلال مشروع جمالي مستمر، وليس من خلال المواصفات والظروف الاجتماعية[١٩].

إن ارتقاء الخبرة هنا يكون ممكنا من خلال ترك الفرصة أو الاحتمالية مفتوحة لمعايشة أبعاد جديدة من الموضوعات الفنية. وهذه النقطة الأخيرة ـ الخاصة بترك الفرص والاحتمالات مفتوحة دائما لمعايشة أبعاد جديدة من الموضوعات الفنية ـ هي ما يعنينا بشكل خاص في هذا السياق الخاص بالتربية الجمالية، إنها ترتبط بشكل وثيق بالأفكار الجديدة حول المتلقي، كما أنها ترتبط بضرورة الإيمان بالتنوع وحق الاختلاف وتعدد الأذواق وإمكان تجاور الأذواق الجمالية المتنوعة معا في الوقت نفسه ما دامت تسعى نحو الجمال الذي يسر وتلتزم به، ولا تهبط إلى دركات الإسفاف

والابتذال والاستخفاف والسطحية والبلاهة، كما هو سائد الآن في عديد من النشاطات الفنية العربية.

١٠ـ يعد مفهوم «العلاقة بالموضوع» كما اهتمت به الموجة الثالثة من نظريات التحليل النفسي، من المفاهيم المهمة في رأينا في تفسير عمليات التفضيل الجمالي، وعمليات الإبداع أيضا. على أننا نقترح توسيعا لدلالات هذا المفهوم، بحيث لا تقتصر على المعاني الواقعية، أو المتخيلة فقط والمرتبطة بخبرات الطفولة فقط، وبحيث تشتمل هذه الدلالات على جوانب عدة له غير الدلالات التحليلية النفسية.

ومن ذلك مثلا أننا نؤكد أهمية تكوين علاقات ممتعة، وسارة بين الأطفال، والموضوعات، أو الأعمال الجمالية، والفنية منذ وقت مبكر على أن يكون ذلك وفق خطة منظمة مدروسة تقوم على أساس خلاصة النتائج السيكولوجية التربوية المتاحة الآن بدرجة كبيرة والتي عرضنا بعضها خلال هذا الكتاب. فمثلا يمكن أن تبدأ علاقات الأطفال بالموضوعات الجمالية عامة والفنية خاصة بشكل عياني ملموس محسوس حسا حركيا، ثم تتحرك تدريجيا إلى المنطقة الوسيطة بين العياني والمجرد، ثم تتحرك بعد ذلك نحو المناطق الأكثر تجريدية، ومن خلال أعمال تمثل هذه الخصائص العيانية ثم شبه العيانية شبه المجردة ثم المجردة، وبما يتفق مع ارتقاء التفكير المنطقي، والتفكير الجمالي، وفي ضوء العديد من المتغيرات الثقافية والسيكولوجية والاجتماعية والتربوية ذات الشأن هنا، وفي ضوء بعض البرامج التربوية المنظمة ارتقائيا والمتاحة فعلا الآن بالنسبة لمجالات الموسيقى والرسم والقصة وغيرها من الفنون. وخلال هذه العملية يمكن أن تتنوع المعاني الخاصة بالعلاقة بالموضوع، فتكون مثلا:

- علاقات مجسدة في مقابل العلاقات المجردة.
- علاقات قريبة في مقابل العلاقات البعيدة.
- علاقات ذاتية في مقابل العلاقات الموضوعية.
- علاقات تناظرية في مقابل العلاقات الرقمية (وفقا لمصطلحات فيتز).
- علاقات واقعية في مقابل العلاقات المتخيلة.
- علاقات مباشرة في مقابل العلاقات غير المباشرة.

- علاقات محدودة في مقابل العلاقات واسعة المدى.
- علاقات حسية إدراكية في مقابل العلاقات الوجدانية والمعرفية.
- علاقـات مـع كائنات حية (خبـرة التوحد في المسـرح والسينما وخـلال اللعـب أيضـا) فـي مـقـابـل العـلاقـات مع مـوضـوعـات ليـست حـيـة (اللوحات مثلا).
- علاقات تكتفي بالتلقي في مقابل العلاقات التي تطمح نحو الإبداع.
- علاقات تجمع بين خبرات التلقي وخبرات الإبداع معا.

ويرتبط مـفـهـوم العـلاقـة بالموضـوع في ضـوء هذا الفـهم الجـديد بموضـوع المسـافـة النفسـيـة (عند بوالو) وأيضـا بمفـهـوم الانزياح، أو الانحراف (السائد في النقد الأدبي الحديث). فالعلاقات بالموضوعات قد تكون أيضا ذات مسافة قريبة، وقد تكون ذات مسافة بعيدة، وقد تكون في منزلة بين منزلتي القرب والبعد. كذلك شأن الانزياح خلال عمليات الإبداع والتلقي قد يكون من خلال مسافة كبيرة بين المبدع والمتلقي، ومن ثم لا تحدث هذه العلاقة بالموضوع لدى المتلقي في حين أنها تكون موجودة فعلا لدى المبدع. وقد تكون هذه المسافة المزاحة أو المنزاحة قريبة، مما يترتب عليه شعور المتلقي بالملل السريع والنفور والبعد. ونحن لا نقول هنا بفكرة الوسطية كما طرحها برلين، حيث تم التركيز على الخصائص المرتبطة بالمثير الجمالي من جهة تركيبه وغموضه وجدته...إلخ، أكثر من الاهتمام بالخصال المميزة للمتذوقين، بل نقول بأهمية البدء بالدراسة الفعلية للأذواق الشائعة لدى المتلقين، ومعرفة الكثير من المعلومات عن سمات شخصياتهم، وتفضيلاتهم، وقيمهم في الحياة عموما، وفي الجماليات والفنون خصوصا، وكذلك الأساليب المعرفية التي يفضلونها في الإدراك والالتقاط للمعلومات ثم معالجتها والتعبير عنها، ثم نتحرك منزاحين بعيدا عن هذه التفضيلات والقيم مسافة صغيرة محسوبة بحيث لا تستثير الشعور بالغموض والاستعصاء، ومن ثم الابتعاد، ولا تستثير الشعور بالسهولة والإتاحة واليسر، ومن ثم عدم الاهتمام والملل والبعد أيضا. وعلى الرغم مما نعرفه من صعوبة كبيرة للقيام بمثل هذه المهمة، وما نعرفه أيضا من وجود فروق فردية وثقافية كبيرة حتى داخل المجتمع الواحد،

فإننا نقول إن المدرسة الابتدائية هي البيئة المناسبة للبدء في هذه العملية، وحيث تكون قدرات التلاميذ ورغباتهم مازالت قابلة للتشكيل، وحيث يكون خيالهم كذلك مازال في حالة متميزة من النشاط. والمسألة بطبيعة الحال أكبر من أن نذكرها في هذا الحيز الصغير، لكنها على كل حال اقتراحات يجدر تأملها والتفكير فيها.

١١ـ يمكن أن تبدأ الإثارة الجمالية للطفل منذ الشهور الأولى عقب ولادته، وذلك بأن نحيطه بالأشكال والألعاب والنغمات الجميلة والممتعة له بصريا وسمعيا ولمسيا...إلخ. لكن العمر المناسب لبدء التدريب الرسمي المنظم الذي يسير وفقا لبرامج علمية مدروسة قد يكون هو سن السادسة أو السابعة، مع الوعي بوجود فروق فردية بين الأطفال وكذلك وجود نوعية بين الأنواع الفنية المختلفة، فالموسيقى مثلا، يمكن أن يبدأ التدريب عليها بشكل مبكر مقارنة بالفنون الأخرى، ثم يأتي بعدها الرسم والأدب... إلخ.

١٢ـ يرتبط بالنقطة السابقة أن نشير مرة أخرى إلى أن العمر المناسب لبدء التدريب الجمالي المنظم هو سن السادسة أو السابعة، وعلى أن يتم ذلك في سياق اليوم الدراسي للطفل، أو المراهق بعد ذلك، مع تخفيف أعباء عمليات التعليم الزائد Overteaching التي تحشو عقل الطفل، وكذلك المراهق، بمعلومات رقمية ولغوية وعلمية قد لا يكون عقله محتاجا إليها أو قادرا على استيعابها في هذه المرحلة العمرية، أو تلك، ومن ثم تعمل على تجفيف منابع خياله، أو تجميدها بدرجة كبيرة. ومن المهم أن تكرس المرحلة السابقة على المرحلة الابتدائية للخبرة غير الموجهة، كأن يتم التعامل مع الجماليات عامة، والفنون خاصة، من خلال نشاطات تسودها المتعة وتعتمد على ما يشبه اللعب، ويغلب عليها الخيال.

عند سن السادسة أو السابعة تقريبا يتحرر الطفل من التمركز حول الذات ويبدأ في وضع وجهات النظر الأخرى في اعتباره ـ كما أشار بياجيه ـ وعند هذه السن أيضا تحدث عمليات تفاعل خصب، وتكامل بين نصفي المخ الأيمن (البصري الخيالي المتزامن الخاص بالتفكير بالصورة) والأيسر (التحليلي المتتابع المنطقي الخاص بالتفكير باللغة)، كما أشارت إلى ذلك بعض الدراسات النيوروسيكولوجية الحديثة. إن تحرر الطفل من التمركز حول الذات وكذلك زيادة التفاعلات بين



نصفي مخه، أو بين مراكز هذا المخ المختلفة، ينعكسان أو يتجليان في سلسلة من النشاطات المتسمة بالمرونه والتنوع. فيبدأ في التفكير بشكل مناسب من خلال استراتيجيات وأساليب متتابعة (يسيطر عليها النصف الأيسر) ومتزامنة (يسيطر عليها النصف الأيمن) ومتكاملة (يتفاعل خلالها نصفا المخ معا) وهذه الأشكال الجديدة من التفكير ـ والتي تزدهر وترتقي بدرجة كبيرة خلال مرحلة المراهقة (المبكرة من ١٢ ـ ١٥ سنة والمتأخرة من ١٦ ـ ٢٠ سنة) ـ تمكن الطفل وبعده المراهق والراشد من اكتساب قواعد التفكير بالصور، والكلمات، والنغمات، والحركة، كما يكتسب قواعد قراءتها أيضا. وعلى الرغم من أن الموسيقى، والشعر، والقصة القصيرة، والرواية، والفيلم، والمسرحية فنون تعتمد على التعاقب، أو التسلسل الذي هو خاصية ترتبط باللغة، والسماع، ونشاط النصف الأيسر من المخ، فإنهما يعتمدان كذلك على تكوين الصور الذهنية المرتبطة بالنصف الأيمن من المخ، وبتأثير من الإدراك المباشر (في المسرحية والفيلم مثلا) أو التخيل والإدراك غير المباشر (في الأدب والموسيقى خاصة، نتيجة غياب المثير الفعلي وحضور آثاره أو رموزه أو ما يدل عليه) ومن ثم يكون النشاط التكاملي للمخ في التعامل مع هذه الفنون أمرا ضروريا. وتبدو فنون التصوير، والنحت، والعمارة أكثر تزامنية، ومن ثم أكثر ارتباطا بنشاط النصف الأيمن من المخ. وذلك لأن العمل الفني في هذه الفنون الأخيرة ـ كما يشير فؤاد زكريا ـ «يؤثر فينا دفعة واحدة، بحيث يكون الجهد المطلوب من المشاهد فيها تحليليا، من الكل» إلى الأجزاء، على حين أنه في الموسيقى جهد تركيبي، ينتقل من الأجزاء إلى الكل». كل هذا صحيح، ومع ذلك فإن تلك الفنون التي لا تدرك في زمان متعاقب، لها بدورها إيقاعها الخاص. ففي فن العمارة مثلا، وهي نموذج الفن المكاني بمعناه الصحيح، نجد أنواعا من التكرار، أو التماثل، أو توزيع المساحات والكتل بتوافق وانسجام، على نحو يؤلف نوعا خاصا من الإيقاع، حتى لقد وصف البعض الفن المعماري بعبارة أصبحت منذ أن أطلقت عليه شهيرة، هي أنه «موسيقى متجمدة»[٢٠].

إن ما سبق يعني أن الخصائص الزمانية، والمكانية المميزة للفنون والتي ينبغي وضعها في الاعتبار هي خصائص نسبية واحتمالية فقط،

فالفنون التي تعتمد على الزمن والإيقاع والتتابع بشكل خاص (الموسيقى والأدب والسينما والمسرح مثلا) تحتاج كذلك إلى الإدراك الزماني الذي يقوم به النصف الأيسر من المخ، لكنها تحتاج كذلك إلى إدراك مكاني ما قد يكون خفيا وغير مباشر في الموسيقى والشعر، لكنه يصبح أكثر بروزا في القصة والرواية والسينما والمسرح، حيث ينبغي الوصول إلى قدر من الإدراك المحدد أحيانا، والمتسم بالمرونة أحيانا أخرى للأبعاد المكانية الواقعية، أو المتخيلة التي تدور بينها الأحداث الفنية أو تتفاعل خلالها الشخصيات. وتمتزج الموسيقى بالحركة باللغة بالصورة في فنون الأداء، ومن ثم يكون الاحتشاد الكامل لكل نشاطات المخ اليمنى واليسرى أمرا ضروريا.

أما الفنون التي «تؤثر فينا دفعة واحدة» كالعمارة والتصوير والنحت، فهي تعتمد أساسا على الإدراك المكاني الكلي المتزامن ومن ثم النشاط الخاص للنصف الأيمن من المخ، لكنها تحتاج أيضا إلى الإدراك الزماني والتركيبي الذي ينتقل من الجزء إلى الكل، والتحليلي أيضا الذي ينتقل من الكل إلى الجزء ثم يعود إلى الكل. ومن هنا كانت بلاغة التعبير الخاص بـ «الموسيقى المتجمدة» الذي سبقت الإشارة إليه، لأنه يعني أن العمارة تجمع بين الإيحاء بالحركة الجارية المرتبطة بالموسيقى المتدفقة والماء المنساب، وبين التجمد المرتبط بالسكون، والجليد والتوق للذوبان، ومن ثم يكون الفن الجميل محصلة للتكامل بين الحركة والسكون، وبين الزمان والمكان، وبين اللغة والصورة، وبين الوعي العقلاني والانفعال الوجداني، وإلى مثل هذه الرؤية تشير الدراسات الحديثة في مجال النيورولوجي (علم الأعصاب) وعلم النفس وعلم الجمال كذلك.

١٣ـ وعبر المراحل التعليمية المختلفة ينبغي أن تتحرك العمليات التدريسية عامة، والجمالية خاصة في ضوء نمو المخ والارتقاء المعرفي والوجداني من العياني المجسد إلى العقلي المجرد، ومن القريب المألوف إلى البعيد غير المألوف، ومن خلال التدرج لا المفاجأة، ومن خلال المألوف لا المهجور. فمن المهم أن يعرف الطفل وكذلك المراهق ـ كل حسب مستواه الارتقائي ـ الشعر في شكله القديم قبل أن يعرفه في شكله الجديد، والشعر القديم في شكله البسيط قبل أن يعرفه في

شكله المركب أو المعقد، والقصة، وكذلك الفيلم، والمسرحية وغيرها في أشكالها التقليدية التي تعتمد على البداية والوسط والنهاية، قبل أن يعرف تيار الوعي والنزعات السريالية والتجريدية والشيئية وما شابه ذلك. ومن المهم كذلك أن يعرف اللوحة في أشكالها الطبيعية التمثيلية قبل أن يعرفها في أشكالها التجريدية، وأن يعرف الموسيقى في أشكالها البسيطة المصحوبة بالإيقاعات الحية والمرحة والمغناة قبل أن يعرفها في أشكالها الأكثر تركيبا أو تعقيدا. ومن المهم كذلك ربط الطفل وكذلك المراهق والراشد بثقافته المحلية الخاصة قبل أن يُرْبَط بثقافته العامة أو العالمية أو الإنسانية بعد ذلك، فمن المهم أن يعرف الفنون وأشكال العمارة التقليدية والتراثية (عمارة البيوت، والسكنى، والعمل، والحياة، وأماكن العبادة) قبل أن يتعرف على أشكال العمارة الحداثية، وما بعد الحداثية.

١٤- ينبغي أن تحدّث التربية الجمالية، حتى تزدهر، وتنمو، وترتقي بشكل مناسب في ضوء التراث الخاص بكل مجتمع، وفي ضوء التقبل العام لهذا المجتمع ووعيه بأهمية هذا النوع من التربية، وعلى أن يتم ذلك من خلال أفق للتلقي يتسم بالمرونة والتنوع والتقبل للاختلاف والمغايرة، وللآخر وخصوصيته، ولقيم التعددية والتنوع والفروق الفردية وديموقراطية الذوق والتفضيل الجمالي. ومن المهم هنا الوعي بأهمية الفنون بشكل خاص في الارتقاء بالتفكير، والوعي، والحس الإنساني بشكل عام. وأيضا أهميتها في تنشيط الخيال وتجديد طاقات العقل، وكذلك الشعور بأن الحياة جميلة وتستحق أن تعاش وأن التربية الجمالية التي تستعين بالفنون خاصة، وبكل عناصر الجمال في البيئة والطبيعة عامة، تربية ضرورية في تنشيط الإبداع خاصة، وسلوك حل المشكلات عامة مما سينعكس بالضرورة في شكل إيجابي على حياة الأفراد والجماعات والمجتمع بشكل عام.

١٥- من خلال التعريف الخاص للفن والجمال يمكننا أن نعرف الثقافة وأن نُعَرِّفها أيضا، ومن خلال تعريفنا للثقافة يمكننا أن نعرف الفن. فالفن ثقافة ووسيلة للمعرفة، والفن وسيلة لتجسيد قيم، وأفكار، وأحلام، وانفعالات الفنان الفرد داخل الثقافة، أو حتى قيم وأفكار وأحلام وانفعالات

ثقافية معينة كما تنعكس وتتبلور من خلال الفرد. والفنان لا يجسد هذه القيم والأفكار... إلخ، من أجل تأكيدها وإبرازها فقط، بل أيضا من أجل اقتراح إضافات وتعديلات عليها.

وأحيانا تكون هذه الإضافات والتعديلات جوهرية ومفاجئة، وهنا تكون المسافة النفسية والفنية بين الفنان والجمهور (المتلقي) مسافة كبيرة، ومن ثم يحدث هذا النفور أو التباعد أو عدم التقبل للعمل الفني، وقد تكون هذه المسافة صغيرة ومحسوبة وتدريجية، وهنا قد يكون التقبل لجهد الفنان أكثر احتمالا. ونعيد تذكير القارئ مرة أخرى بما قلناه في الفصل العاشر من هذا الكتاب من أن حركة التغيير التي حدثت في الشعر العربي عند نهاية النصف الأول من القرن العشرين وبداية نصفه الثاني حين تحول عدد كبير من الشعراء من الشكل الخاص بالشعر العمودي إلى الشكل الخاص بالشعر التفعيلي، وحيث تمت المحافظة إلى حد كبير على الموسيقى والوزن المألوفين في الشعر العمودي كانت ـ هذه الحركة ـ حركة موفقة، وذلك لأن المسافة التي تحركها رواد هذه الحركة، ومن سار على منوالهم، لم تكن مسافة بعيدة عن ذلك التراث القديم. أما ما حدث بعد ذلك من تغيير تحت ما يسمى بقصيدة النثر فلم يكن تغييرا موفقا، وذلك لأنه تم عبر مسافة كبيرة جدا، أو انزياح، أو انحراف كبير جدا، بين الأصيل القديم (العمودي) والأصيل الجديد (التفعيلي) ففقد الشكل الخاص بقصيدة النثر جمهوره، وأصبح هذا الجمهور ـ كما قلنا ـ يتكون من شعراء هذا النوع من الكتابة ونقاده فقط. وحيث إن الذائقة العربية مازالت في كثير من تجلياتها تميل إلى الشكل الإيقاعي الموسيقي القديم (العمودي أو القديم نسبيا والتفعيلي)، لذلك لا تبدو القصيدة العربية الحديثة (ما عدا قصيدة النثر) في الغالب، بعيدة تماما عن القصيدة التقليدية في اعتمادها الطريق الشفاهي أساسا في مخاطبة الجمهور. ومنذ الخمسينيات والشاعر العربي الحديث شديد الارتباط بالجمهور. ومنذ ذلك الحين هو يسعى بدأب ومرارة إلى أن يوفر في قصيدته ما يحكم صلة الجمهور به، ويجعل تفاعله معها مؤكدا، ولا حاجة إلى التذكير بأن

الاستثناءات، وهي ليست كثيرة على أي حال، لا تغير كثيرا من هذا الواقع[٢١].

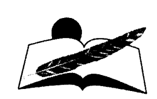
إن ماسبق أن قلناه حول قصيدة النثر لا يعني أننا ضد التجديد، أو الإبداع الجديد في أي جانب من جوانب الثقافة العربية، بل يعني ضرورة أن يتم هذا التجديد ـ وحتى يحظى بالتقبل ـ في ضوء وضع الخلفية الثقافية العربية (لا الفرنسية أو الأوروبية التي يرتبط بها هذا الشكل)، ويعني هذا ضرورة الوعي العميق بذلك الجدل الذي كان قائما ولايزال في شعرنا العربي بين الشاعر (الصوت والجمهور) والأذن، أي أنه كان تفاعلا شفهيا تشكل الشفة والأذن طرفيه الحاسمين[٢٢]. ثم القيام بعد ذلك بتحويل هذا الشكل الشفاهي السماعي إلى شكل بصري ـ كتابي يجمع بين الأبصار والأسماع، ومن خلال إزاحات أو مسافات صغيرة مناسبة.

ولعل ما حدث في مسيرة الفن التشكيلي في كثير من بلادنا العربية، أو حتى فيها كلها، يؤكد ما سبق أن قلناه عن الشعر أيضا، فمع مزيد من الانفتاح على الغرب في بداية القرن العشرين وعبره بدأ الفنانون يطلعون على تجارب الفنانين الغربيين وأعمالهم، وظهرت موجة من المحاكاة والتقليد لفنون الغرب وصلت ذروتها في هذه الأعمال التشكيلية التي نراها الآن، والتي تندرج تحت مسميات مثل التجريدية التعبيرية والتجريدية الهندسية والأعمال المركبة وما شابه ذلك من التسميات. وهنا تظهر دعاوى بتخلف الذائقة العربية تشكيليا، وتظهر شكاوى من انصراف الجمهور عن معارض الفن التشكيلي وفنانيه. والسؤال الذي يطرح نفسه مجددا هنا: هل أُعد هذا الجمهور بصريا وتشكيليا في البيوت والمدارس ومن خلال وسائل الإعلام بشكل مناسب؟ والإجابة هي بطبيعة الحال بالنفي. أما السؤال الثاني الذي يطرح نفسه بعد ذلك فهو: بعد قرون من الانقطاع والتوقف للثقافة البصرية التشكيلية، ولأسباب سياسية واجتماعية وثقافية عدة، هل كانت المسافة بين الذائقة العربية والإبداع التشكيلي التي اتخذها الفنانون العرب حين قلدوا فنون الغرب مسافة كبيرة أم صغيرة؟ والإجابة هي: بالتأكيد كبيرة. ولذلك حدث هذا التباعد وظهرت هذه الشكاوى وستظل تظهر والحل تربية جمالية تبدأ من الدرجة

صفر أي من الطفولة في مراحلها المبكرة وخاصة خلال المرحلة الابتدائية وربما قبلها أيضا.

يمكننا قول الأمر نفسه عن الموسيقى، وعن فنون الغناء والأوبرا والباليه وكذلك القصة القصيرة والرواية، بل عن الفنون بشكل عام. بطبيعة الحال، في كل من هذه الفنون لا نهدف من وراء هذه النغمة المتشائمة أن نبعث اليأس في النفوس، فتاريخنا زاخر بالإنجازات في فنون العمارة والخط، والموسيقى والشعر... إلخ.

إن ما نريد أن ندعو إليه هنا هو البدء في ثورة تعليمية تقوم على أساس التربية عن طريق الفن والجمال، فالتربية عن طريق الفن - كما ذكر لوفينفلد وكما نؤكد معه كثيرا - تربية على طريق الإبداع، والتربية على طريق الإبداع، سواء استُخدم هذا الإبداع في الفن، أو العلم، أو فيهما معا، تربية من أجل المستقبل الأفضل.





ملحق الصور



(١) لوحة «الفتاة الذهبية» (١٩٧٩) للفنانة أودري فلاك

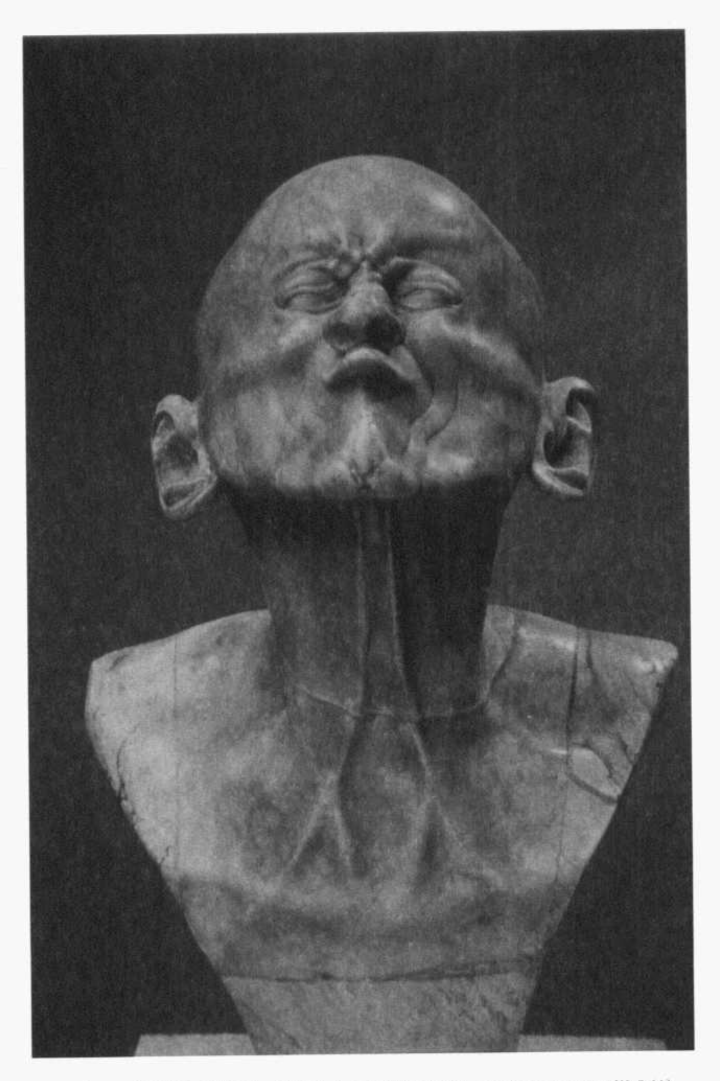
وقد استخدم فيها أسلوب المرذاذ الهوائي airbrush لرش الألوان فوق سطح اللوحة لإنتاج عالم واقعي بصري خاص بالرموز المرتبطة بنجمات السينما (مارلين مونرو خاصة) مثل: أحمر الشفاه والأضواء والشموع المحترقة والمرآة والحلوى أو الكعك الذي يعلوه الكرز الأحمر اللامع.



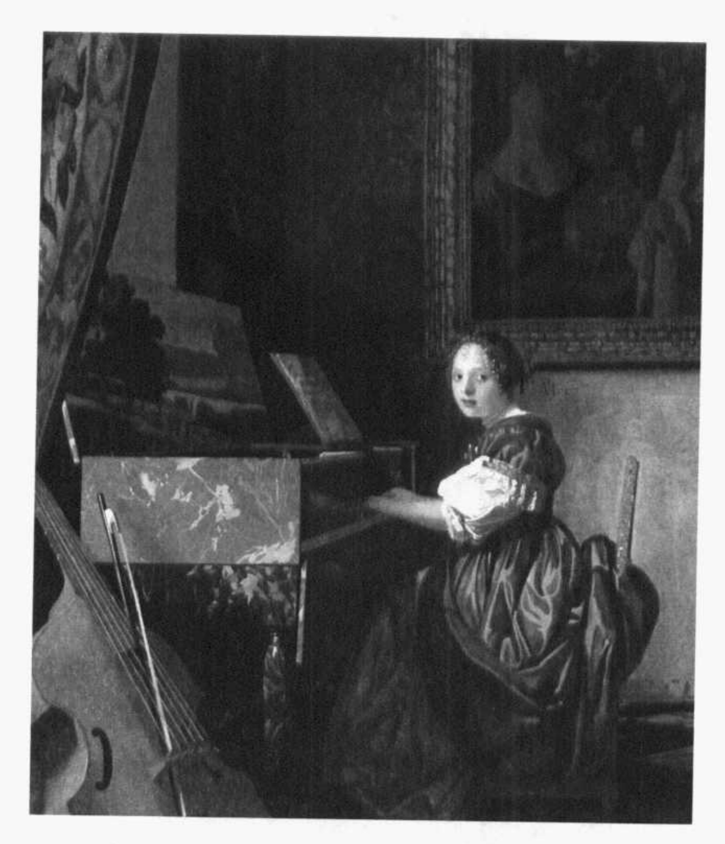
(٢) لوحة «الموناليزا» (١٥١٩) للفنان ليوناردو دافنشي



(٣) لوحة «العذراء ويسوع الطفل والقديسة آن» (١٥١٠) للفنان ليوناردو دافنشي



(٤) تمثال من مجموعة الرؤوس ذات الشكل المنقاري (١٧٨٠) للنحات الألماني فرانز زافر ميسرشمت



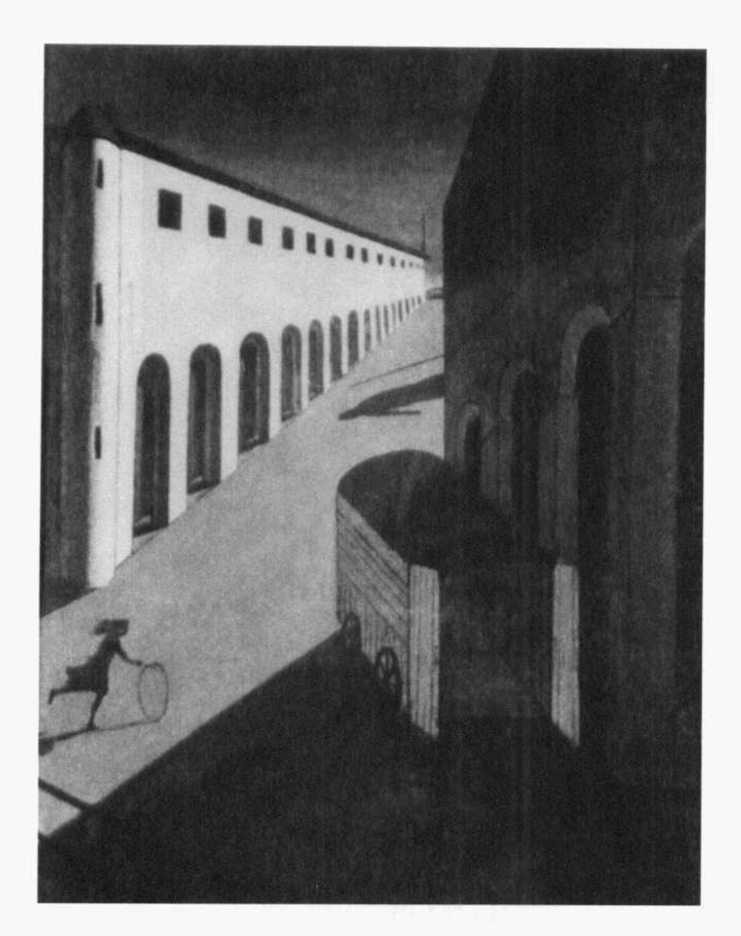
(٥) لوحة «سيدة تعزف على آلة موسيقية تشبه البيانو» (١٦٧٤) للفنان جان فرمير



(٦) «مدام سيزان على كرسي أصفر» (١٨٩٣ - ١٨٩٥) للفنان بول سيزان



(٧) «أمثولة العميان» (١٥٦٨) للفنان بيتر بروجل



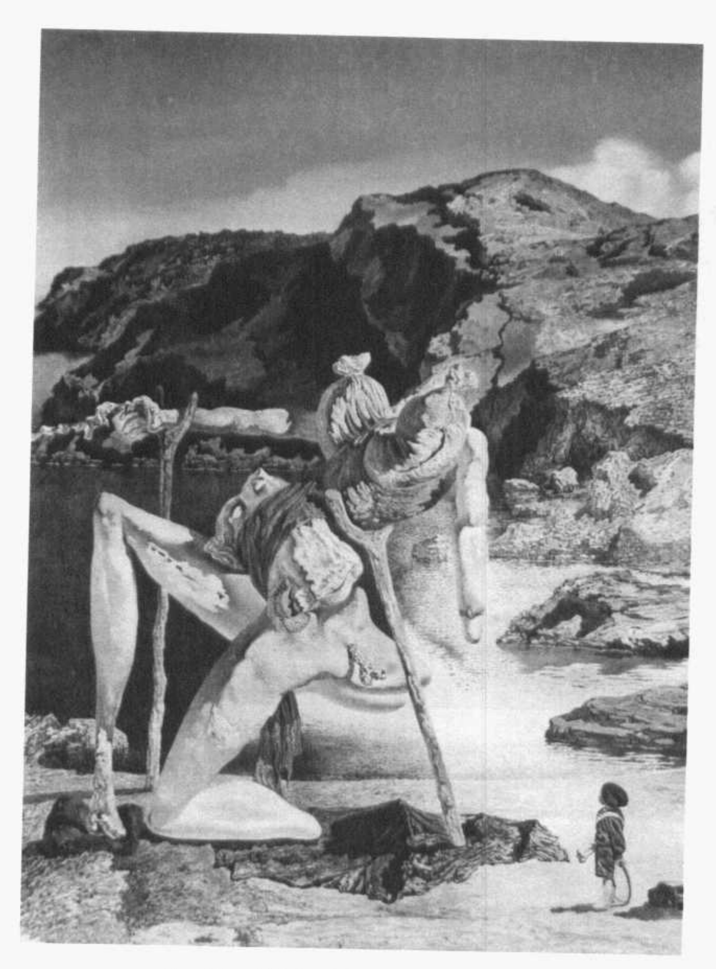
(٨) «غموض وكآبة أحد الشوارع» (١٩١٤) للفنان جورجيو دي كيركو



(٩) لوحة بعنوان «الجرة المكسورة» (١٨٩١) للفنان وليم أدولف. بورجيرو وقد اعتبرها فيتز مثالا واضحا على الفن التناظري لعدم وجود أي تجريدات بها.



(١٠) لوحة «لاعبا الورق» (١٨٩٠ ـ ١٨٩٥) للفنان سيزان



(١١) «شبح الجاذبية الجنسية» (١٩٣٢) للفنان سلفادور دالي



(١٢) لوحة للفنان الانجليزي وليم هوجارث (١٦٩٧ - ١٧٦٤)

بعنوان «أطفال جراهام»، وقد رسمها العام ١٧٤٢.

وهي تمثل البراءة المطلقة للأطفال، وكذلك تعلق كل منهم بموضوع معين، قد يكون لعبة، أو طعاما، أو حتى ثوبه الخاص.

لاحظ الفاكهة والطيور والقطة وألعاب الأطفال ولاحظ كذلك الساعة الموجودة في القسم العلوي الأيسر من اللوحة، التي يعلوها تمثال لكيوبيد مما يشير إلى حضور الحب وهيمنته على عالم الأطفال، ويشير أيضا في الوقت نفسه إلى مرور الزمن.

هوامش الكتاب

هوامش الفصل الأول

(١) أفلاطون، محاورة فايدروس (ترجمة أميره حلمي مطر) القاهرة: دار المعارف .

(٢) بدوي (عبدالرحمن)(١٩٩٦) **ملحق موسوعة الفلسفة**. بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٠٧-١٥٩.

(٣) المرجع السابق، ص١٥٥ .

(4) Porteous, I. D. (1996) **Environmental Aesthetics ideas, Politics and Planning**. London. Rautledge, 19 .

(٥) بدوي، عبد الرحمن، المرجع السابق، ص١٥٦ .

(٦) جونسون، ر.ف (١٩٨٢). الجمالية، **موسوعة المصطلح النقدي** (ترجمة عبدالواحد لؤلؤة)، بغداد: دار الرشيد للنشر، ص٢٧٢ .

(7) Porteous, op.cit, p. 20 .

(8) Ibid .

(9) Tony, A(1966) **Creative Painting and Drawing**. New York: Dover publications, Inc., p. 195 .

(10) Porteous, op.cit, p. 2 .

(١١) ميد، هنتر (١٩٨٦) **الفلسفة، أنواعها ومشكلاقا**، (ترجمة: فؤاد زكريا). الطبعة السابعة، القاهرة: الأنجلو، ص٤٢٣ .

(12) Metalinos, N. (1996) **Television Aerthetics: perceptuall, Cognitive, and compositional Bases**. N. J.: Lawrence Erlbaum Associates., 3.

(13) Parteous, op.cit, p. ?

(١٤) لنداور، مارتن (١٩٩٣) **الدراسة النفسية للأدب**، (ترجمة: شاكر عبدالحميد) جدة: موسسة عكاظ للصحافة والنشر .

(١٥) تاتاركيفتش. ف(١٩٨٥). تصنيف الفنون. (ترجمة: مجدي وهبه)، **فصول** ٢، ٥، ١١-١٧.

(16) **The Encyclopedia of Philosophy**. Ed. by: E. Edwards (1967) N. Y: Mc Millan Publishing Co.

(17) Berlyne, D.E., (1971) **Aesthetics and Psychobiology** New York: Appletion. Century Crofts, 115-116 .

(18) Gombrich, E. H. (1966) **The Story of Art**. N. Y.: phaidon publishers Inc., S .

(19) Child, I. L. Esthetics (1979), In : G. Lindzey & E. Aronson (eds.) **Handbook of Social** Psychology. Mass: Addisson Wesley, 853-816 .

(20) Ibid. 854 .

(21) Read, H. (1963). **The Meaning of Art**. London: Penguin Books, 16 .

(22) **The Encyclopedia of Philosophy** , op. cit.

(23) **The Encyclopedia Americana**, (1977) , Vol. 1 N. Y: American Corporation .

(24) Britanica, op. cit.

(25) Metalinas, op. cit, p. 145.

(26) Ibid .



(27) Russell, P. (1998). Musical Tastes and Society. In: D. J. Hargreaves & A.C. North (eds). **The Social Psychology of Music**. N.Y: Oxford University press. 141-158 .

(28) Lindauer, M. (1981). Aesthetic Experience: a Neglected Topic in the psychology of Arts. In: D. O' Hard (ed.) **Psychology and the Arts**. N. J. The Harvester Press. 29-75.

(29) Frye, N. et. al., (1985). **The Harper Handbook to literature.**, N.Y: Harper & Raw publishers., 457 .

(٣٠) التهانوي، محمد علي بن علي (١٨٦٢) كشاف إصلاحات الفنون، المجلد الأول، القسم الثاني، طبعة كلكتة .

(31) Funch, B.S (1997). **The Psychology of Art Appreciation**. Copenhagen: Museum Tusculanum press.

(٣٢) سويف، مصطفى(١٩٧٠) **الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة**. القاهرة: دار المعارف .

(٣٣) أبو حطب، فؤاد (١٩٧٣) التفضيل الفني وسمات الشخصية، **المجلة الاجتماعية القومية**، ١٠،١، ٣-٣٠ .

(٣٤) سويف، مصطفى (١٩٨٣) **دراسات نفسية في الفن**، القاهرة: مطبوعات القاهرة، ١١-٢٥.

(٣٥) حنورة، مصري عبدالحميد (١٩٨٥)، **سيكولوجية التذوق الفني**، القاهرة: دار المعارف .

(٣٦) كوين، جون (١٩٨٥). **بناء لغة الشعر**، (ترجمة أحمد درويش). القاهرة: مكتبة الزهراء .

(37) Funch, op. cit, 195 .

(38) Jourdain, R. (1997), **Music, The Brain, and ecstasy: How Music Captures our imagination**. N.Y: Avon Books, Inc., 315 .

(٣٩) رسل، برتراند (١٩٨٣)، **حكمة الغرب**، الجزء الأول (ترجمة: فؤاد زكريا)، الكويت المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، العدد١٢ ، ٢٠٧ .

(٤٠) الربضي، إنصاف (١٩٥) **علم الجمال بين الفلسفة والإبداع**. عمان: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ٧ .

(٤١) سايمنتن، د.ك. (١٩٩٣) **العبقرية والإبداع والقيادة، دراسات في القياس التاريخي** (ترجمة: شاكر عبدالحميد) الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٧٦ ، ٧٢ .

(42) Porteous, op. cit,

(43) Funch, op. cit, 195

(44) Ibid, 196 .

(45) Ibid, 197 .

(46) Arnheim, R(1966) The Gestalt theory of Expression. In: R. Arnheim's **Towards a Psychology of Art**, A Collected essays, L. A: University of Californid press., 51-73 .

(47) Feldman, E. (1992), **Varieties of Visual experience**. N.Y: Harry N. Abrarns, 255 .

(48) Ross, S. D (1994). **Art and its significance**, an Anthology of Aesthetic Theory. (ed.) N.Y: state university of New York, 457.

(49) Bullough, E. (1994) **Psychical Distance as a Factor in art and as an Aesthetic principle**. In: S. D. Ross (ed.) ibid, 458 - 469.

(50) Worringer, W. (1997) **Abstraction and Empathy**, Chicago: Ivan R. Dee, publishers.

(51) Funch, op. cit, 194 .

(52) Andrew, D. (1976). **The Major film Theories**: An Introduction. N. Y: Oxford university press 149 .

(53) Smith, M. (1995), **Engaging characters; Fiction**, Emotion, and the Cinema. Oxford: clarendon press, 81-83.

(54) Sluckin, w. et. al. (1983) **Novelty and human. Preference**. In: J. Archer & L. Birke (eds) Exploration in Animal and Humans. London.

(55) Berlyne, P. E. **Aesthetics and Psychobiology** op. cit.

(56) Sluckin, w. et. al, op. cit, p. 246-249 .

(57) Ibid, 249 .
(58) Ibid.

(٥٩) ناجي، مجيد عبدالحميد (١٩٨٤). **الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية**. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١١ .

(٦٠) بوفون، جورج (١٩٩٢) **مقال في الأسلوب**، (ترجمة: أحمد درويش) في: أحمد درويش: النص البلاغي في التراث العربي والأوروبي. القاهرة: مكتبة النصر، ١٨٩-١٩٥ .

(61) Speed, H. (1927). **The pracice and science of Drawing**. London: seeley service & co., 288 .
(62) Picon, G. (1976). **The Grand palais**, 1967, In: S. Lazaro (ed.) Homage to Pablo Picasso. London: Ebling, 119 .
(63) Feldman, E., op. cit, 127.
(64) Layton, (1991), **The Anthropology of Art**. N.Y: Cambtidge university press, 126.
(65) Wolfflin, H. (1972). **Introduction to principles of Art History**. In: H. Bobb (ed.) Essayo in stylistic Analysis. N. Y: Harcourt Brace, 19 .
(66) Ibid.
(67) Goodman, N. (1976) **languages of Art**: An Approach to the study of symbols. Indianapolis: Hachett. publishing companies .
(68) The **Encyclopedia of philosophy**. Op. cit. Harcourt Brace, 245 .
(69) Schmitt, B. & Simonson, A. (1997) **Marketing Aesthetics**: The strategic Management of Brands, Identity, and image. N. Y: The Free Press.
(70) Cartmell, D. et. al., (1997). **Trash Aesthetics**: popular culture and its audience. London: Pluto press., 1 .
(71) Ibid, 3.
(72) Parteous, op. cit, 3-4 .
(73) McNeill, D. (1998). **The Face. N.Y: Little,** Brown and company, 281-286.
(74) Pinker, S. (1997) **How The Mind works.** N.Y: w.w. Norton & company, 481-484 .
(75) Siegler, R.S. & Richards, D. (1982). **The Development of Intelligence**. In: J.R. sternberg (ed.) **Handbook of Intelligence**. Cambridge: Cambridge university press, 897-898 .

(٧٦) أغـــروس، روبرت م، وستانسيو، جورج ن (١٩٨٩). **العلم في منظوره الجديد** (ترجمة: كمال خلايـــلي). الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. سلسلة "عالم المعرفة " العدد ٤٦، ١٣٤-٤٧ .

هوامش الفصل الثاني

(١) زكريا، فؤاد (١٩٨٥) **جمهورية أفلاطون، دراسة وترجمة**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٦٠ .

(٢) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(٣) المرجع السابق، ١٦١ .

(٤) المرجع السابق، ١٦٥ .

(5) Ross, S, D (1994). **Art ant its significance, An Anthology of Aesthetic theory**. N. Y: stat Univ. Of New York press, 8.

(٦) زكريا، فؤاد، مرجع سابق، ١٧١ .

(٧) أرسطو (١٩٩٣)، **من الشعر** (ترجمة: شكري عياد)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مواضع متفرقة .

(8) Hofstadter, A. & Kuns, R. eds, (1976). **Philosophies of Art & Beauty, selected Readings in Aesthetics from Plato to Heidgger**. Chicago: The univ. press of Chicago, Introduction.

(٩) مطر، أميرة حلمي (١٩٨٤) **فلسفة الجمال**. القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع، ١٩٨٤، ٨١ .

(10) Ibid, 140.

(11) Ibid, 141.

(12) St. Augustine (1976). **De Musica**, Book VI. In: Hofstadter & Kuns, op. cit, 185-202.

(13) Hofstadter & Kuns, op. cit, XIV-XVIII.

(14) Ibid.

(١٥) أونيــل و.م (١٩٨٧)، **بدايــات علم النفس الحديث**. (ترجمة: شاكر عبد الحميد). بغداد: دار الشئون الثقافية العامة ، ٣٤-٣٦ .

(16) Hume, D. (1994) of the standard of Taste. In: S.D. Ross (ed.) **Art and its significance, An Anthology of Aesthetic Theory**. N.Y: state University of New York Press, 78-92 .

(17) Graham, G. (1997). **Philosophy of the Arts: An Introduction to Aesthetics**. London: Rautledge & Kegan paul., 4-5.

(18) Hofstadter, A & Kuns, R (1976). **Philosophies of Art & Beauty: Selected Readings in Aesthetics from plato to Heidegger**. Chicago: The University of Chicago press, 277.

(19) Ibid, 278.

(20) Ibid, 279.

(21) Ross, op. cit, 94.

(22) Ibid, 93-94.

(٢٣) إبراهيم، زكريا (١٩٦٣)، **كانت أو الفلسفة النقدية**، القاهرة: مكتبة مصر، ١٧٨ .

(٢٤) المرجع السابق، ١٧٨-١٧٩ .

(25) Kant, I (1994). **Critique of Judgment**. In: S.D. Ross (ed.) op. cit, 98-142 .

(٢٦) إبراهيم، زكريا، المرجع السابق، ١٨٩-١٨٠ .

(٢٧) المرجع السابق، ١٨٥ .

(28) Hofstadter, & Kuns, op. cit., 280.

(29) Ibid.

(٣٠) إبراهيم، زكريا، المرجع السابق، ٢٠٠ .

(٣١) المرجع السابق، ٢٠٠-٢٠٢ .

(32) Ross, op. cit., 143.

(33) Hafstadter, A & Kuns, R. op.cit, 378.

(٣٤) بسطويسي، رمضان (١٩٩٢) **جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيجل**، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٣ .

(٣٥) بورتنوي، جوليوس (١٩٧٤) **الفيلسوف وفن الموسيقى** (ترجمة: فؤاد زكريا)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٣٩ .

(٣٦) المرجع السابق، ٢٣٩-٢٤٠ .

(٣٧) بسطويسي، رمضان، المرجع السابق، ١٣-١٤ .

(٣٨) مطر، أميرة حلمي (١٩٨٤) **فلسفة الجمال: نشأتها وتطورها**، القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع، ١١٥ .

(٣٩) المرجع السابق، ١٢٢ .

(٤٠) بسطويسي، رمضان (١٩٩٨) **جماليات الفنون**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١١.

(٤١) المرجع السابق، ١٩٩ .

(42) Hegel, G. W. F. The philosophy of fine Arts. In: S. D. Ross. op. cit, 144-159.

(٤٣) بسطويسي، رمضان، المرجع السابق، (١٩٩٨) ، ٢٠٣ .

(44) Hegel, op.cit.

(45) Ibid.
(46) Ibid.
(47) Hofstadter & Kuns, op. cit, 446.
(48) Ibid.
(49) Ibid, P.447

(٥٠) ميد، هنتر (١٩٨٦) **الفلسفة، أنواعها ومشكلاتها** (ترجمة: فؤاد زكريا) الطبعة السابعة، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ٤٣٠ .

(51) Hofstadter, & Kuns. Op. cit 447.

(٥٢) توفيق، سعيد (١٩٨٣). **متيافيزيقا الفن عند شوبنهور**، بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر، ٢٦-٢٧ .

(٥٣) المرجع السابق، ٢٧-٢٨ .

(54) Hofstadter & Kuns, op. cit, 447.
(55) Ibid.

(٥٦) بورتنوي، جوليوس، مرجع سابق، ٢٤١ .

(٥٧) المرجع السابق، ٢٤١-٢٤٢ .

(58) Hofstadter & Kuns, op. cit, 447-8.

(٥٩) بورتنوي، مرجع سابق، ٢٤٢ .

(60) Hofstadter & Kuns, op. cit, 447-8.

(61) Schopenhauer, A. **The world as will and idea**. In: A. Hofstadter, & Kuns, R. (eds), Op. cit, 448-495.

(62) Hofstadter & Kuns., op. cit, 448.

(63) Metalinos, N. (1996) **Television Aesthetics**. N. J. Lawrence Erlbaum Associates, 5 (1968).

(64) Westcott, M. (1968) **Toward A. Contemporary Psychology of Intuition**. N. Y: Holt, Rinehart and Winston, Inc.
(65) Croce, B. **Aesthetics**. In: A. Hofstadter & R. Kuns. Of cit, 556-576.
(66) **Encyclopedia of philosopby** (1967) eb. by: P. Edwards. N.Y. Macmillan.
(67) Ibid.
(68) Encyclopedia of philosophy, op. cit.

(٦٩) توفيق، سعيد (١٩٩٢). **الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية**، بيروت: الموسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠١-٢٠٢ .

(70) Heideger, M. (1994) **The origin of the work of Art**. In: S. D. Ross, op. cit, 254-280.

(٧١) توفيق، سعيد، **الخبرة الجمالية**، مواضع متفرقة .

(72) Ross, op. cit, 281.

(٧٣) توفيق، سعيد، **الخبرة الجمالية**، مواضع متفرقة .

(74) Merleau - Ponty, M. (1994) Eye and Mind, In : S.D. Ross. op. cit, 282-298.

(٧٥) توفيق، سعيد، **الخبرة الجمالية** ٣٨٢-٣٨٣ .

(76) Encyclopedia of philosophy, op. cit.
(77) Dufrenne, M. (1973) **The phenomenology of Aesthetic Experince**, translated by: E. Casey et. al. Evanston: Northwestern uniw. Press.
(78) Ross, op. cit. 349.
(79) Gadamer, H.G. (1999) **Truth and Method**. In. S. D. Ross, (ed.) op. cit. 350-382.
(80) Graham, op. cit, 15.
(81) Funch, R.S (1997). The Psychology of art appreciation. Copenhagen. Museum tusculanum peress.

هوامش الفصل الثالث

(١) ريد، هربرت (١٩٨١). **الفن اليوم** (ترجمة: محمد فتحي وجرجس عبدة). القاهرة: دار المعارف، ٩٤ .

(٢) في ضـــوء نظرية يونج، تعتبر النماذج الأولية أو الأنماط البدائية Archetypes المكونات الأساسية للشعور الجمعي وهي - في رأيه - الصور والأفكار اللاشعورية الجمعية الموروثة من تراث الأسلاف وعبر الأجيال والتي تتمثل في

أفكار مشتركة بين البشر مثل الأفكار والصور الخاصة حول الله والشيطان والخير والشر والحياة والموت. وتتجسد هذه الأفكار في الأعمال الفنية العظيمة التي يطلق عليها يونج اسم الفنون الكشفية والتي يكتشف الفنان من خلالها - بالحدس والأحلام خاصة - تلك المناطق المجهولة من الطبيعة البشرية ويكون على المتلقي أيضاً أن يقوم بدور مماثل لاكتشاف هذه المناطق المجهولة .

(٣) المقصود بالاوتوماتية؛ التلقائية في عمليات الكتابة أو الرسم..الخ أي التحرر من قبضة الوعي المنطقي وترك الحرية للخيال والأحلام واللاوعي أن تتجسد داخل الأعمال الفنية كما يحدث مثلاً عندما تترك الحرية للقلم في أن يتحرك بحرية ويتجول على الورق بينما نتحدث في التليفون. وقد كان "جوان ميرو" مثلاً يقول إنه يجرد نفسه من كل نشاط عقلي منطقي أو متزن ويتيح الحرية للأشكال الفنية كي تظهر خطوطه وأشكاله بشكل تلقائي، واعتماداً على دوافع وحاجات سيكولوجية داخلية ملحة .

(٤) ويلسون، جلين، **سيكولوجية فنون الأداء** (ترجمة: شاكر عبدالحميد)، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، عدد يونيه ٢٠٠٠.

(5) Crtozier, W. R. & Chapman, A. J. (1984). Introduction. In: W. R. Crozier & A. J. Chapman. (eds). **The Cognitive processes in the perception of Art**. North Hollan: elsevier science publishers.

(٦) تشير كلمة "الدينامية" إلى كل ما هو مرتبط بالنشاط والحيوية والتفاعلات والعمليات السيكولوجية خاصة مع التركيز على الجوانب الداخلية من الخبرة النفسية. وكثير ما يستخدم هذا المصطلح للإشارة إلى النظريات التحليلية النفسية .

(٧) يرتبط مفهوم "الطرح" في التحليل النفسي بدرجة ما بمفهوم الإسقاط؛ ففي الطرح يتعلق المريض بالمعالج النفسي ويعتمد عليه بحيث يعتبره مركزا لانفعالاته وأفكاره والمفتاح الأساس لشفائه. وقد يصل هذا الطرح إلى درجة عالية من التعلق تشبه العشق، وأحياناً ما يحاول المريض قتل المعالج إذا شعر أنه سوف يتخلى عنه. أما الإسقاط فهو يعني باختصار أن أقوم بإسقاط مشاعري على الآخر أو على الواقع وأنسبها له، فبدلاً من أن أقول أنا أحب "س" من الناس أو أكرهه أقول إنه يحبني أو يكرهني ..الخ. وقد تمت الاستفادة من هذين المصطلحين في تفسير عمليات التفضيل الجمالي في بعض النظريات التحليلية النفسية، خاصة نظريات العلاقة بالموضوع، وكذلك النظريات التي لجأت إلى مفهوم التوحد والتقمص في تفسير الخبرة الجمالية .

(8) SAS, L. A.(1994). Psychoanalysis, Romanticism and the Nature of Aesthetic Consciousness, with Reflections on Modernism and postmodernism. In: M. B. Franklin & B. Kaplan (eds). **Development and the Arts: critical perspectives**. N. J: Laursece Erlbaum Associates, publishers, 31-56.

(9) Freud, S. (1973). Creative writers and Daydreaming. In: P. E. Vernon (ed.) **creativity,** London: pernguin Books, 126-138.

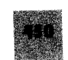
(10) Freud, S. Dostoevsky and paracide In: **The standard edition of complete works of Sigmund Freud**. London: The Hogarth press, 1981, Vol. XXI, 175-199.

وانظر أيضاً ترجمتنا الخاصة لهذه الدراسة والمنشورة في مجلة "إبداع" المصرية، العدد السابع، يوليو١٩٩٣، ٣١-٤٦

(11) Freud, creative writers and Daydreaming, op. cit.

(12) Ibid.

(١٣) يقصد بالكبت في ضوء نظرية التحليل النفسي: العملية التي يتم من خلالها إبعاد الخبرات الواقعية والانفعالية والعقلية المحرمة أخلاقياً واجتماعياً عند مستوى الشعور ووضعها (كبتها) في منطقة اللاشعور، وذلك لأن ظهورها على مساحة الشعور يستثير انفعالات القلق والضيق والشعور بالتهديد وتزايدها قد يؤدي إلى ظهور الأمراض النفسية .



- ويقصد بالتسامي: تهذيب هذه الانفعالات والأفكار والدوافع البدائية والغريزية والمحرمة وتحويلها إلى أشكال مقبولة اجتماعياً ومن بينها الإبداع الفني نفسه .
- ويقصـــد بالنكوص: العودة إلى مناطق سابقة من النمو النفسي -كالطفولة المبكرة مثلاً- سبق أن كان يجد الفرد فيها متعة سيكولوجية خاصة .
- ويقصـــد بالتـــناقض الوجـــداني: وجود مشاعر متناقضة كالحب والكراهية معاً في الوقت نفسه أو الخوف والشعور بالأمن معاً في الوقت نفسه .
- ويقصـــد بالتكثيف: تداخل أكثر من خبرة معاً كما يحدث خلال الأحلام حين تتداخل خبرات حدثت في أماكن مختلفة، أو أزمنة مختلفة، أو خاصة بأشخاص مختلفين أو أشياء أو كائنات مختلفة.الخ. في خبرة واحدة.

(14) Freud, Creative Writers and Daydreaming, op. cit.
(15) Ibid.
(16) Freud, S. **Leonardo**. (1963) Translated by A. Tyson. London: Penguin Books.
(١٧) مواضع متفرقة من دراسة فرويد السابقة عن ليوناردو دافنشي .
(١٨) مواضع متفرقة من دراسة فرويد السابقة عن ليوناردو دافنشي .
(١٩) مواضع متفرقة من دراسة فرويد السابقة عن ليوناردو دافنشي .
(20) Freud, Dostoevsky and paracide, op. cit.
(21) SAS, op. cit.
(22) Spitz, E. H. (1985). **Art and Psyche: A study in psychoanalysis and Aesthetics**. New haven: yale university Press. 11-16.
(23) Funch, B. S. (1997) **The psychology of Art Appreciation**. Copenhagen: Museum Tusculanum press, 164-165.
(24) Ibid, 165.
(25) Ibid, 166.
(26) Ibid.
(27) Ibid, 161-165.
(28) Spitz, op. cit, 22-24.
(29) Ibid.
(30) Klein, M. Riviere, J. (1964). **Love, hate and reparation** N. Y: W. W. Norton. & company, 65-68.
(31) Klein, M. (1975) **Envy and Gratitude, and other works**, (1946-1963), N. Y: The free press, 245-249.
(32) Ibid, 299.
(33) Ibid.
(34) Ibid, 245-247.
(35) Buckley, p. (1986), ed., **Essential papers on object Relations**. N.Y: New York university Press, Vii.
(36) Funch, op. cit,162.
(37) Ibid, 149-150.
(38) Ibid, 150-152 .
(39) Buchley, op. cit., 254- 271.

(٤٠) ميـــز يونـــج بين نوعين من الفنون هما: الفنون السيكولوجية وتشتق مادتها من اللاشعور الفردي، وتتعلق بخبرات الحية اليومية في العالم الخارجي، وتتعامل مع موضوعات مثل الحب والأسرة والصراعات اليومية. أما الأكثر أهمية مـــن هذا النوع من الفنون - في رأي يونج - فهو ما سماه الفنون الكشفية. وهي الفنون التي تستمد وجودها من تـــلك الأرض المجهولة في عقل الإنسان، أي من لاشعوره الجمعي وليس الفردي، من جماع خبرة الجنس البشري وليـــس الفرد الواحد، من ذلك الزمن الأسطوري الذي يتعلق بالصور والخيالات القديمة للإنسان وكل ما يستثير بداخلـــنا عالمـــاً إنســـانياً يشـــتمل على تضاد النور والكلمة، والخير والشر، والحياة والموت وكل ما يرتبط بهذه الموضوعات من رموز ونماذج أولية أو أنماط بدائية .

هوامش الفصل الرابع

(1) Arnheim, R. (1969). Gestalt and Art. In: J. Hogg (ed.) **Psychology and visual Art**. London: penguin Books, 257.

(2) Funch, B. S. (1997) **Psychology of Art Appreciation**. Copenhagen: Museum Tusculanum. Press, 76.

(3) Ibid, 77-78.

(4) Ibid, 110

(5) Reber. A.(1987) - **The Penguin Dictionary of psychology** - London: Penguin Books.

(6) Ibid.

(7) Arnheim, R. (1992). Art for the blind. in: R. Arnhem; To **the rescue of Arts**, Berkeley: univ-of California Press., op. cit, 133-142.

(8) Arnheim, R (1997). **Film essays and criticirm**. Wisconsin: The univ. of Wisconsin press, 5.

(9) Arnheim, R. (1966). The Gestalt Theory of expression. In: R. Arnheim: **Toward A psychology of Art**. Berkeley: univ. of California press, 51-73.

(10) Arnheim, R. (1988). **The power of the center: A study of composition in the visual Arts**. Berkeley: univ. of California press. 38.

(11) Arnheim, The **power of the center**. Op. cit. 44, 144.

(12) Ibid, 47.

(13) Arnheim, R.(1996). What is an Aesthetic Fact? In: R. Arnheim, (1996) **The split and the structure**. L. A: university of California press, 65-72.

(14) Ibid.

(15) Arnheim, R. from chaos to wholeness. In: R. Arnheim (1996), **The split and the structure**, op. cit, 156-164.

(16) Arnheim, R. (1962). **The genesis of a painting: Picasso's Guernica**. Berkeley: university. of California press.

(١٧) عبد الحميد، شاكر(١٩٨٧) العملية الإبداعية في فن التصوير. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون الآداب، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١:٧.

(18) Arnheim, R. (1974). Art and Visual Perception, psychology of the Creative eye. Berkeley: univ-of california press.

(19) Arnheim, Art. **And visual perception**, op. cit, 36-38.

(20) Funch, op. cit, 114.

(21) Arnheim, Art and Visual Perception, op-cit.

(22) Ibid,

(23) Arnheim, R. (1992). Sculpture: the nature of a medium. In: R. Arnheim, to the rescue of art, op. cit, 82-91.

(24) Ibid, 87.

(25) Arnheim, **Film essays and criticism**, op. cit, 3-6.

(26) Ardrew, J. D. (1976). **The Major film Theories: an Introduction** oxford: oxford univ. press, 27.

(27) Ibid, 28-33.

(28) Ibid, 35

(29) Arnheim, R. (1957) The complete film. In: R. Arnheim; **film as art**. Berkeley: uinv. Of California press. 154-160.

(30) Arnheim, **The power of the center**. Op. cit, 214.

(31) Arnheim, **film as art**. Op. cit, 168-9

هوامش الفصل الخامس

(1) Crozier, W. R. & Chapman, A. (1981). Aesthetic preference: prestige and social class. In: D. O' Hare. (ed.) **Psychology and the Arts**. N. J.: The Harvester press.

(2) O'Hare (1981), Introduction to "**The psychology and Arts**", op. Cit, 17.

(3) Berlyne, D. E. (1960). **Conflict, Arousal, and Curiosity**. N. Y: Mc Graw-Hilc Book company., 10.

(4) Ibid, 11.

(5) Ibid.



(6) Funch, B. S. (1997) **The psychology of Art Appreciation.** Copenhagen: Museum Tusculanum press, 12.

(٧) أونيل، و.م (١٩٨٧) **بدايات علم النفس الحديث** (ترجمة: شاكر عبدالحميد)، بغداد: دار الشئون الثقافية العامة، ١٢.

(8) Funch, op. cit, 12-13.

(9) Ibid, 16.

(10) Ibid, 14-15.

(11) O'Hare, op. Cit, 12.

(12) Granger, G. W. (1979). Psychology of Art. In: K. Connolly (ed.) **Psychology survey, No. 2** London: George Allen, 31-50.

(13) Berlyne, op. cit, 80.

(١٤) اقترح برلين هذه التسمية Collative Variables – والتي أشرها إليها باسم "متغيرات المقارنة"– اعتماداً على فعل المقارنة في الإنجليزية To Collate المشتق من المصدر الإغريقي Collatum الذي يشير بدوره إلى المقارنة بين المعلومات التي ترد من مصدرين أو أكثر ثم الاختيار من بينها .

(15) Berlyne, D. E. (1971). **Aesthetics and Psychobiology**. N. Y: Appleton - Century - Crofts, 68-70.

(16) North, A. & Hargreaves, D. (1997). Experimental Aesthetics and everyday music listening. In: D. Hargreaves & A. North (ed.), **The social Psychology of Music**. Oxford: Oxford University. Press, 84-106.

(17) Berlyre, 1971, 69-70.

(١٨) الاستقامة والانحناء من المصطلحات الإحصائية الشائعة في الدراسات النفسية. وتعني الاستقامة وجود علاقة بين متغيرين يتزايدان معاً أو ينخفضان معاً أو يرتفع أحدهما فينخفض الأخر. أما العلاقة المنحنية فتعني وجود علاقة غير مستقيمة أو غير خطية؛ وهنا قد يتزايد هذان المتغيران (كالذكاء والتحصيل الدراسي مثلاً) معاً حتى نقطة معينة ثم يتزايد أحدهما فقط بعد ذلك بينما ينخفض الآخر نتيجة لتدخل عوامل أخرى غيرهما كالدوافع مثلاً .

(19) North & Hagreaves, op. cit.

(20) Funch, op. cit, 28-31.

(21) North & Hargreaves, op. cit.

(22) O'Hare. Op. cit, 11.

هوامش الفصل السادس

(١) سولسو، روبرت (١٩٩٦)، **علم النفس المعرفي** (ترجمة: محمد نجيب أحمد محمود الصبوة وآخرون) الكويت: دار الفكر الحديث، ٨

(٢) المرجع السابق، ٢٤ .

(3) Modgill, C. & Modgil, S. (1984). **The Development of Thinking and Reasoning**. In: D. Fontana (ed.) The Education of the young Child. N. Y: Blackwell, 23.

(٤) البوب آرت Pop Art أو الفن العام أو الشائع أو الشعبي**Popular** حركة فنية ظهرت في الولايات المتحدة وبريطانيا خلال خمسينات القرن العشرين واستمرت بعدها ووجدت إلهامها في تلك الصور والنتاجات الخاصة بالمجتمع الاستهلاكي والثقافة الشعبية. فلعبت الشخصيات والأشياء الموجودة في مسلسلات التليفزيون والمجلات المصورة للأطفال والمراهقين (سوبرمان والرجل الوطواط مثلاً) والإعلانات الموجودة في الشوارع والسلع التي يتم إنتاجها بشكل جماهيري وافر وغيرها دوراً كبيراً في أعمال فناني هذه الحركة، ومن أشهرهم مثلاً اندي وارهول A. Warhol وخاصة في لوحته التي رسم فيها صورة الممثلة الأمريكية مارلين مونرو ثم كررهاخمساوعشرين مرة داخل اللوحة نفسها. وقد رسم هذا الفنان أيضاً جاكلين كنيدي والفيس بريسلي وقنينة الكوكاكولا وغيرها مع تحكم خاص في درجات اللون والظل في كل حالة .

(٥) ازدهر أسلوب الباروك في روما في أوائل القرن السادس عشر ثم استمر بدرجات متفاوتة عبر أوروبا حتى القرن الثامن عشر. وجاءت تسمية هذا الأسلوب من الكلمة الإيطالية barocco التي تعني الشيء الغريب أو المبهرج أو

الزخرفي، ويتميز هذا الأسلوب سواء في التصوير أو النحت أو العمارة باجتذابه لاهتمام المتلقي من خلال خطوطه وألوانه وأشكاله شديدة الوفرة والضخامة والحيوية والحركة والانفعالية. وقد تم رسم صور القديسين أو غيرهم من الشخصيات في ملابس فضفاضة متماوجة منتفخة، بينما تعلوهم سحب كثيفة قد برز من بينها ملائكة صغار كالأطفال الأبرياء. وتم الاهتمام كذلك بتصوير وتجسيد موضوعات من الميثولوجيا أو الأساطير القديمة وتمت معالجتها فنياً بشكل مبالغ فيه من حيث أسلوب الأداء أو التنفيذ ، ومن الفنانين الذين ينتمون لهذا الأسلوب نجد: برنيني وكارافاجيو ورمبرانت وروبنز وفيلا سكيث وغيرهم .

(6) Salso, R. L. (1996). **Cognition and the visual Arts**. London: The Bradford book, 116.

(7) Crozier, W. R. & Chapman, A. (1984). **Cognitive processes in the perception of Art**. North. Hollan: Elsevier science publishers, 14.

(8) Pratt, F. (1984) Theoretical Framework of Thinking about depiction. In: Crozier & Chapman (eds), op. cit, 97-110.

(9) Dowling, D. J. (1984). **Development of musical schemeta in children's spontaneous singing**. In Crozier & chapman, op. Cit, 145-166.

(10) Purcell, R. D., (1984). The Aesthetic Experience and Mundane reality. In: Crozier & Chapman, op. cit, 189-210.

(11) Gibsen, J. J. (1971) The information available in pictures. **Leonardo, 4**, 27-35.

(12) Goodman, N. (1976). **Languages of Art: an approach to a theory of symbols**. Indianapolis: Hachett publishing company.

(13) Vitz, p. (1988) Analog Art and Digital Art: A brain Hemisphere Critique of Modern painting. In: F. H. Farley & R. W. Neperud (eds.) **The Foundations of Aesthetics, Art & Education**. N. Y: Prager, 43-86.

(١٤) فن الحد الأدنى Minimal Art : اتجاه في فنون التصوير والنحت تطور أساساً في الولايات المتحدة خلال ستينات وسبعينات القرن العشرين. وكما يشير اسم هذا الاتجاه الفني فإن أصحابه يلجأون إلى استخدام الحد الأدنى من العناصر الفنية والتي غالباً ما تكون تجريدية تماماً كالأشكال الهندسية والحروف والأرقام وخالية من زخرفة السطح أو الإيماءات التعبيرية. وغالباً ما تكون اللوحات التي تنتمي إلى هذا الاتجاه مونوكرامية أو أحادية اللون كما أنها غالباً ما تقوم على أساس شبكة من العلاقات المصفوفات الرياضية. أما الأعمال النحتية فيستخدم فيها المواد والعمليات الصناعية كالحديد والصلب وغيرها من المعادن لإنتاج أشكال هندسية معينة. ويميل البعض إلى اعتبار هذا النوع من الأعمال الفنية بمثابة رد الفعل تجاه النـــزعة العاطفية أو الانفعالية الموجودة في الاتجاه التعبيري التجريدي الذي ساد الفن الحديث من خمسينات القرن العشرين .

– الفن المفهومي أوالتصوري Conceptual Art: في هذا النوع من الفن يكون المفهوم الذي يوجد خلف العمل الفني، وليس الأسلوب أو التكنيك الذي تم تنفيذ العمل من خلاله هو المهم. وقد أصبح هذا الاتجاه واضح الحضور في الفن المعاصر منذ ستينات القرن العشرين. والأفكار أو المفاهيم كما يقول أصحاب هذا الاتجاه يمكن توصيلها من خلال وسائل عديدة كالنصوص المكتوبة والخرائط والجداول وأفلام الفيديو والصور الفوتوغرافية وأيضاً الأداء الحركي الفعلي وأحياناً ما يكون المنظر الطبيعي الموجود فعلاً في منطقة معينة أحد جوانب العمل الفني كما في بعض لوحات الفنان ريتشارد لونج أو بعض تماثيل "كريستو" المسماة المنحوتات البيئية. وترتبط الأفكار التي يتم التعبير عنها من خلال هذا الاتجاه بالعديد من الأفكار المستمدة من الفلسفة والتحليل النفسي والاتجاهات النسوية ودراسات السينما والحركات السياسية النشطة .

(١٥) الكيتش Kitsch: كلمة ألمانية تعني "نفاية" أو سقط المتاع، وتشير هذه الكلمة إلى الابتذال في أقصى درجاته، وتستخدم هذه الكلمة في مجال علم الجمال للإشارة إلى الفنون الرديئة واضحة الزيف والإدعاء، وكذلك إلى الذوق بالغ الرداءة في الفن، وأيضاً إلى الأعمال الفنية الرخيصة والمبتذلة، وإلى الموضوعات والأعمال الفنية شائعة الاستخدام والتي يتم إنتاجها لإثارة الغرائز الدنيا والانفعالات المباشرة. وتشيع هذه الكلمة في بعض أعمال الروائي

التشيكي ميلان كونديرا وبعد ترجمة أعماله إلى العربية بدأ بعض المثقفين العرب يستخدمونها للإشارة إلى بعض الأعمال الفنية وبعض السلوكيات الفنية الشائعة الآن في بلادنا .

(١٦) الواقعية الفوتوغرافية أو الضوئية الفوتوريالزم photo realism: أسلوب يحاول الفنانون المصورون من خلاله محاكاة الصور التي تلتقطها الكاميرا مع تحكم خاص في أنماط الضوء والعتمة لتكوين تأثيرات تعبيرية ورمزية معينة.

(17) Martindale, C. (1988). Aesthetics, psychobiology, and Cognition. In: F. Farley & R. Neperud, op. cit, 7-42.

هوامش الفصل السابع

(1) Kemble, G. A et al. (1980) **principles of General psychology**. N. Y: John Wiley & Sons, 283.

(2) Voss, H. & Keller, H. (1983). **Cursiosity and Exploration**: Theories and Results. N. Y: Academic press, 17.

(٣) ميللر، سوزانا (١٩٨٧) **سيكولوجية اللعب** (ترجمة: حسن أحمد عيسى)، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٢٠ .

(٤) المرجع السابق، ١٢٢ .

(٥) المرجع السابق، ١٢٣ .

(٦) المرجع السابق، ١٢٣ .

(٧) إسماعيل، عماد الدين (١٩٨٦). **الأطفال مرآة المجتمع (النمو النفسي الاجتماعي للطفل في سنواته التكوينية)**، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٩٩، ٣٠٩-٣١٢ .

(8) Berlyne, D. E. **Conflict, arausal, and Curiosity**. N. Y: Mc Graw, Hill Book Company.

(٩) سارتون، جورج (١٩٦١). **تاريخ العلم والإنسية الجديدة** (ترجمة: إسماعيل مظهر). القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٤ .

(10) Piaget, J. (1977). The role of Action in The Development of thinking. In: W. F. overton & J. M. Gallapher (eds.) **Knowledge & Development**, Vol: I. N. Y: Plenum press.

(11) Huges, M. (1983). Exploratory play in young children. In: Archer & Birke, ibid, 230-244.

(12) Singer, D. G. & Singer, P. J. (1990). **The House - of make - believe: play and the Developing imagination**. Cambridge. Harvard univ. press, 88.

(13) Sluckin, N. et al. (1983). **Novelty and Human Aesthetic activity**. In: J. Archer & L. Birke, (eds) Exploration in animal and Humans London. Van Nostrand. Op. cit, 245-266.

(14) Rogers, (1973) C. Towards a Theory of creativity In: P. E. Vernon (ed.) **Creativity**. London: Renguin Books, 137-152.

(15) Gardner, H. (1994). **The Arts and Human Development**. N. Y: Basic Books, 223.

(١٦) صالح، قاسم حسين، (١٩٨٢)، **سيكولوجية إدراك اللون والشكل**، بغداد منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٠٨-١٠٩ .

(١٧) المرجع السابق، نفس الصفحات .

(18) Funch, B. S. (1997). **The psychology of Art Appreciation**. Copenhagen. Museum Tusculanum press, 33.

(19) Gardner, op. cit, 224-233.

(٢٠) حنورة، مصري عبد الحميد، (١٩٨٥)، التذوق الفني عند الأطفال، في: مصري عبدالحميد حنورة، **سيكولوجية التذوق الفني**، القاهرة: دار المعارف، ١٠٧-١٣٠ .

(21) Funch, op. cit, 92-98.

(٢٢) صادق، آمال أحمد مختار (١٩٨٨) **لغة الموسيقى: دراسة في علم النفس اللغوي وتطبيقاته في مجال الموسيقى**. القاهرة: مركز التنمية البشرية والمعلومات، ١٧٦ .

(٢٣) المرجع السابق، ١٧٧ .

(24) Gardner, op. cit, 188.

(25) Ibid, 196-197.
(26) Ibid, 197.
(27) Russell, P. (1997). Musical Tastes and society. In: D. J. Hargreavs & A. C. North (eds). The social psychology of music. Oxford: Oxford univ. press, 114-158.
(28) Gardner, op. cit, 195-198.
(29) Evans, D. (1992) Aesthetic Development: A psychological Viewpoint. In: M. Ross (ed.) **Development of Aesthetic Experience**. N. Y: Pergamon.
(30) Gardner, op. cit, 200.
(31) Ibid, 202.
(32) Ibid, 202-203.
(33) Ibid, 203.
(34) Ibid, 211.

هوامش الفصل الثامن

(١) عبد الحميد، شاكر (١٩٨٧). **العملية الإبداعية في فن التصوير**، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٠٩، مواضع متفرقة .
(2) Read, H. (1963) **The meaning of Art**. London: Penguin Books, 37.
(3) **Encyclopaedia Britanica** (1998). CD 99: Multimedia edition (Ver. 99.0.0.0) [Computer Software] Chicago: Encyclopedia Britanica, Inc.
(4) Metalinos, N. (1996). **Television Aesthetics: perceptual, Cognitive and Compositional Bases.** N. J: Lawrence Erlbaum Associates, 2-6.
(5) Britanica, op. cit.
(٦) بهنسي، عفيف (١٩٧٩) **جمالية الفن العربي**، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٤، ١٢١-١٢٤ .
(7) Arnheim, R. (1966). The gestalt theory of expression. In: R. Asnheim; **Toward A Psychology of Art**. Berkeley: uniw. Of California press, 51-73.
(٨) عبد الحميد، شاكر (١٩٩٧) المفردات التشكيلية، **دلالات ورموز**. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة نقوش العدد (٦).
(9) Arnheim , R. (1974). **Art and Visual perception: a psychology of the creative eye.** Berkeley: univ. of California . Press, 65.
(10) Britanica, op. cit.
(١١) كوبلر، ناثان (١٩٨٧) . **حوار الرؤية: مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية** (ترجمة : فخري خليل) . بغداد : دار المأمون.
(١٢) جيرونيم بوش: فنان هولندي ينتمي إلى القرن السادس عشر قام برسم العديد من الموضوعات الدينية والأسطورية وكذلك الأمثولات والأمثال التي تصور محاكاة الإنسان ويعتبره الكثيرون الرائد الفعلي للانطباعية وأيضاً للسريالية. أما بروجل فهو فنان هولندي عاش في القرن السادس عشر أيضاً ورسم موضوعات تنتمي إلى الحياة اليومية كحفلات زفاف الفلاحين مثلاً على عكس ما كان سائداً في زمنه من رسم وتصوير للموضوعات الدينية.
(١٣) عبدالحميد ، شاكر . **العملية الإبداعية في فن التصوير**، مرجع سابق، ١٨٠ - ١٨١.
(١٤) صالح، قاسم حسين (١٩٨٢). **سيكولوجية إدراك اللون والشكل** ، بغداد: منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ٦٢ - ٦٣ .
(15) Metalinos, op.cit. 24.
(١٦) كوبلر، مرجع سابق ، ١٤٩.
(17) Tony, A. (1966). **Creative Painting and Draweing.** N.Y: Dover Publications, Inc, 197.
(18) Tony, ap.cit, 171- 172.
(19) Salso, R. (1996). **Cognition and the visual arts**. London: Bradford Books., 25.
(20) Ibid, 135- 137.
(21) Nodine, C.F et. al., (1993) role of formal training on perception and Aesthetic Judgement of art composion, **Leonardo**, 26, 219 – 227.

(22) Ibid.
(23) Ibid.
(24) Salso, ap. Cit 137.
(25) Nodine, ap cit.

(٢٦) أونيل، و.م. (١٩٨٧) . بدايات **علم النفس الحديث** (ترجمة: شاكر عبدالحميد). بغداد: دار الشئون العامة، الفصل الأول.

(27) Samuels, M. & Samuels, N. (1982). **Seeing with the Mind's Eye**: The History, uses, and Techniques of Visualization. N.Y:A Random House, 242-5.
(28) Marks, L.E. (1984) synesthesia and the Arts. In: W.R. crozien & A.J. chapman. (eds.) **Cognitine Procersesin the percoption of Art**. North. Halland: Elsevier. Pulilishers. 427 – 436.

(٢٩) عبد الحميد، شاكر ، **العملية الإبداعية في فن التصوير**، مرجع سابق، الفصل الثالث.

(٣٠) المرجع السابق، مواضع متفرقة .

(31) Russell, (1984) **The meaning of Modern art**, N.Y: Rautledge & Kegan Paul.
(32) Eysenck, H.J. (1988) Pesonalitv and Scientific Aesthetics. In: F.H. Farley & R.W. Neperud (eds). & Art Education: N.Y. Praeger,117 - 160.
(33) Ibid.
(34) Ibid.
(35) Ibid.
(36) Funch, ap. Cit, 24.
(37) Ibid.
(38) Krietler, H & Krietler . S (1972). **Psychology of the arts**: Durham, N.C: Duke univ. press, 75.
(39) Portenus, J.P (1996). **Envirornebntal. Aerthetics : ideas. Politics and plannoing** . London: Routledge.
(40) Eysenck. H.J. (1981) Aerthetic prefesences. And indiuidual Differences. In: D.O' Hare (ed.) **psychology and the arts.** N.J: the Haruester press, 76 – 101.
(41) Ibid.
(42) A: Souif, M.I & Eysenck, H.J (1971), Cultural differences in aesthetic preferences; **International Journal of psychology**, [illegible],293 - 8
B: Soueif, M.I. & Eysenck, H.J (1972) [partly illegible] Factors in the determination of preference Judgements for polygon figures: An experimental study. International Journal of psychology, 7 . 145 – 53.
(43) Eyxsenck, H.J & Iwawki, s. (1971) Cultural relativity in aesthetic Judgements. An empirical study. **Perceptual and Motor shills**, 32 817 – 18.

(٤٤) يشير مصطلح العامل العام في الدراسات النفسية إلى المكون السيكولوجي أو القدرة أو السمة التي يشترك فيها معظم الناس أو كلهم. وعندما نتحدث عن الذكاء العام مثلاً باعتباره عاملاً عاماً فإننا نشير إلى عامل يشترك في جميع القدرات الخاصة (اللغوية والحسابية مثلاً) لدى الفرد بدرجات متفاوتة وأيضاً إلى عامل يشترك فيه جميع البشر بدرجات متفاوتة.

(45) Eysenck, 1981, op. cit.
(46) Barron, F. & Welsh, G. (1952) Artistic perception as a possible factor in personality style: its measurement by "Figure preference Test" To Journal of psychology, 33,199-203.
(47) Barron, F. (1953) "Complexity – Simplicity as a personality Dimension" , Journal of Abnormal and social pasychology, 48,163-172.
(48) Crozier, W. R. & Chapman, A. (1981). Prestige and social class. In: D. O'Hare (ed). Prestige and social the arts. N. J: The Harvester press, 242-278.
(49) Ibid, 242.
(50) Ibid.
(51) Crozer & Chapman, op. cit, 261.
(52) Ibid.
(53) Nodine, etal., op. cit.
(54) wypijewiski, J., ed, (1998). **Painting by Numbers, Komar and Melamid Scientific Guide to Art**. Berkeley: univ. of California press.

(٥٥) قباني، غالية (١٩٩٩). البريطانيون كلاسيكيون لا يفضلون "الخروف المخلل" **جريدة الحياة اللندنية**، بتاريخ ١٣ يناير ١٩٩٩ .



هوامش الفصل التاسع

(1) Abeles, H. F. et. al., (1984). **Foundations of Music Education.** London: Collier Macmillan publishers, 104-105.

(2) Ibid.

(٣) صادق، آمال أحمد مختار (١٩٨٨). **لغة الموسيقى: دراسة في علم النفس اللغوي وتطبيقاته في مجال الموسيقى.** القاهرة: مركز التنمية البشرية والمعلومات، ٢٧ .

(4) Zettl, H. (1999). **Sight, Sound, Motion: Applied Media Aesthetics**. N. Y: Wadsworth publishing company, 328.

(5) Ibid.

(6) Ibid, 329-330.

(٧) زكريا، فؤاد (١٩٩١) مع الموسيقى، ذكريات ودراسات. القاهرة: مكتبة مصر، ٨٣ .

(٨) زكريا، فؤاد (١٩٨٠). **التعبير الموسيقي**، الطبعة الثانية، القاهرة: مكتبة مصر، ٢١ .

(٩) زكريا، فؤاد، المرجع السابق، ٢٢ .

(١٠) المرجع السابق، ٢٢-٢٣ .

(١١) المرجع السابق، ٢٤ .

(12) Gourdain, (1997). **Music, The Brain, and Ecstasy: How Music Captures our Imagination.** N. Y: Avon Books, Inc., 122.

(13) Ibid,

(14) Ibid, 123-124

(١٥) زكريا، فؤاد، **التعبير الموسيقي**، مرجع سابق، ٧٩-٨٠ .

(١٦) المرجع السابق، ٨٠ .

(١٧) زكريا، فؤاد، **مع الموسيقى: ذكريات ودراسات**، مرجع سابق، ٨٠ .

(18) Zettl, op. cit,. 337.

(١٩) يقصد بالمقامية Tonality كما هو شائع، في الموسيقى، الإشارة إلى مبدأ تنظيم المؤلفات الموسيقية حول نغمة مركزية أو أساسية معينة تكون هي الأساس للعمل الموسيقي. وتشير المقامية إلى نظام خاص من العلاقات بين النغمات والتآلفات النغمية ومفتاح السلم الموسيقي.

(٢٠) ويلسون، جلين **سيكولوجية فنون الأداء** (ترجمة: شاكر عبد الحميد) الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة "عالم المعرفة"، عدد يونيه ٢٠٠٠ .

(٢١) زكريا، فؤاد، **التعبير الموسيقي**، مرجع سابق، ٢١ .

(٢٢) السيسي، يوسف (١٩٨١). **دعوة إلى الموسيقى**. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٤٦، ٢١ .

(٢٣) المرجع السابق، ٢١-٢٢ .

(٢٤) المرجع السابق، ٣١٩ .

(25) Russell, P. A. (1997). Musical tastes and society. In: D. J. Hargreaves & A. C. North (eds.) **The social psychology of A Music**. Oxford: Oxford University press, 141-158.

(26) Hargreaves, D.J. & North, A. C., eds, (1997). **The social psychology of Music, In:** Hargreaves & North, op. cit, 8.

(27) Ibid, 9

(28) Child, I. L. Esthetics. M: G: Lindzey & E. Aronson (eds.). **Handbook of social psychology**. Mass: Addison, 1969, 953-916.

(29) Ibid, 860-1

(30) Ibid.

(31) Gordain, op. cit, 318-319.

(32) Pinker, s. (1997). **How the Mind works**. N. Y: Norton & Company, 534.

(33) Ibid

(34) Gordain, op. Cit, 320.
(35) Ibid
(36) Kemp, A. E (1997). **Individual differences in musical behavior**. In: Hargreaues & North, (des), op. cit, 27-45.
(37) Ibid.
(38) Ibid.
(39) Ibid.
(40) Ibid.
(41) Ibid

(٤٢) زكريا، فؤاد، **التعبير الموسيقي**، مرجع سابق، ٣٧-٣٨.
(43) Goldson, R. (1984). **Longman's Dictionary of psychology**. N. Y: longman.
(44) Kemp. Op.cit.
(45) Ibid.
(46) O'Neil, S. A.(1997). **Gender and Music** In: Hargreaves & North (eds), op. at, 46-363.
(47) Ibid.
(48) North, A. C. & Hargreaves, D. J. (1997). **Experimental aesthetics and everyday music** listening. In: Hargreaves & North (eds), op. cit, 85-103.
(49) Ibid.
(50) Ibid.

(٥١) زكريا، فؤاد، **مع الموسيقى**، مرجع سابق، ١٢٥ .

(٥٢) زكريا، فؤاد، **التعبير الموسيقي**، مرجع سابق، ٧٤ .

(٥٣) كوين، جان (١٩٨٥) **بناء على لغة الشعر** (ترجمة: أحمد درويس) القاهرة: مكتبة الزهراء.
(54) Russell, op. cit.
(55) Ibid.
(56) Ibid.
(57) Ibid.
(58) Ibid.
(59) Ibid.

هوامش الفصل العاشر

(1) Frye, N. etial. (1985) **The Harper Handbook of literature**. N. Y: Harper & Rqw.
(2) Ducrot , O. & Todorov. T. (1979). Encyclopedic Dictionary of the **science of language**. Oxford: Blackwell Reference.

(٣) من خلال المقدمة التي كتبها سمير الحاج شاهين (١٩٨٢) لترجمته لكتاب «**أناشيد مالدرور**»، ل"لوترايامون". بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر .
(4) Frye. Et. al. , op. cit.
(5) Ibid.

(٦) شكلوفسكي، فيكتور (١٩٨٢). **بناء القصة القصيرة والرواية**. في كتاب: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس (ترجمة: إبراهيم الخطيب). بيروت ١٢٢ .

(٧) عبدالحميد، شاكر (١٩٩٢). **الأسس النفسية للإبداع الفني في القصة القصيرة خاصة**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٣٠ .

(٨) المرجع السابق، ٣٠-٣١ .

(٩) أوكونور، فرانك (١٩٦٩) **الصوت المنفرد، مقالات في القصة القصيرة** (ترجمة: محمود الربيعي). القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ٢١ .

(١٠) حمادة، إبراهيم (١٩٨٥). **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية**. القاهرة: دار المعارف .
(11) Sas, L. (1994). Psychoanalyses, Romanticism, and the Nature of Aesthetic consciousness-with Reflection son Modernism and Postmodernism In: Franklin, M. & Kaplan, B, eds(1994).

Development and the Arts: critical perspectives. N. J: Lawrence Erlbaum Associates, publishers, 38.

(12) Ibid., 39.
(13) Ibid.
(14) Ibid., 40
(15) Ibid.
(16) Ibid.
(17) Ibid., 41
(18) Ibid., 42
(19) Ibid.

(٢٠) هاوزر، أرنولد (١٩٦٨) **فلسفة تاريخ الفن** (ترجمة: رمزي عبده جرجس). القاهرة: الهيئة العامة للكتب والأجهزة العلمية، ١٠١ .

(21) Sas, op. cit.
(22) Leger, F. (1975). **The Functions of paintings** London: Thames and Hudsen, 119.

(٢٣) أونيل، و.م (١٩٨٧). **بدايات علم النفس الحديث** (ترجمة: شاكر عبدالحميد). بغداد: دار الشئون الثقافية العامة، ٨٣ .

(24) Panofsky, E (1955). **Meaning in the visual arts: papers in and on art history**. N. Y: Doubleday, 15.

(25) Izer, W.(1978). **The Act of Reading : Atheory of Aesthetic response**. London: The john Hopkins univ. press, 21.

(26) Spitz, E. H (1985). **Art. and Aesthetics**. New haven, Yale university press 99.

(27) Ibid.

(٢٨) المستقبلية Futurism: أسلوب في فن التصوير ظهر في إيطاليا حوالي عام ١٩١٠. مستمد من التكعيبية ومكرس للاحتفاء بالسرعة والحركة وعصر الآلة وديناميه ونشاط الحياة العصرية ومن أشهر ممثليه الفنان الإيطالي مارينيتي .

(٢٩) التعبيرية التجريدية Abstract Expressionism: أسلوب في فن التصوير ظهر أساساً في الولايات المتحدة خلال أربعينات وخمسينات وستينات القرن العشرين يؤكد أهمية عمليات التنفيذ التلقائي للوحة وإطلاق الحرية للطاقة العضلية للفنان لان تقوم بضربات كبيرة بالفرشاة على اللوحة وكان بعضهم برسم لوحاته من خلق أو إلقاء الألوان مباشرة على سطح قماشة للرسم. ولم تكن كل الأعمال التي تنتمي إلى هذه المدرسة تجريدية (كما في بعض أعمال وليم دي كوننج مثلاً) ولا تعبيرية (كما في بعض أعمال مارك روتكو مثلاً) لكنهم كانوا يعتقدون عموماً أن التلقائية التي يقترب بواسطتها الفنان من عمله ستعمل على إطلاق قوى العقل اللاشعورية الإبداعية لديه، ومن أشهر فناني هذه المدرسة إضافة إلى"دي كوننج" و"روتكو" نجد جاكسون بولوك ونيومان "وماذرويل" ويرتبط بهذا الأسلوب كذلك الأسلوب المسمى لوحة الفعل أو التصوير النشاطي "Action" Painting حيث يعتمد معنى ومحتوى اللوحة بدرجة كبيرة على النشاط الموجود على سطح اللوحة خاصة العلامات الناتجة على الضربات المختلفة للفرشاة، وكذلك الأصباغ اللونية المرشوشة أو الموجودة على هيئة بقع أو لطخات أو قطرات معينة على سطح اللوحة .

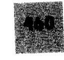
(30) Spitz, op. cit, 100.

(٣١) سلدن، رامان (١٩٩١). **النظرية الأدبية المعاصرة** (ترجمة: جابر عصفور). القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، مواضع متفرقة .

(32) Ehrenzweig, A. A (1963). New Psychoanalytic Approach to Aesthetic. In: J. Hogg (ed.). **Psychology and visual Arts**. London: penguin Books.

(33) Spitz, op. cit, 100.
(34) Ibid, 101.
(35) Child. I. L. esthetics. In: G. Lindzesy & E. Aronson, eds, op. cit.
(36) Ibid.

(٣٧) عصفور، جابر (١٩٩٩). **بدوي وصاحبه ريتشاردز**. جريدة البيان الإماراتية، بتاريخ ١٠فبراير ١٩٩٩ .



(38) Downey, J. (1915). Emotional poetry And the preferene Judgement. **Psychological Review**, 22, 259-278.
(39) Burt, C. (1960). The General Aesthetic factor, III. British Journal of psychology, 13, 90-92.
(40) Eysenck, H. J. (1941). Type- Factors in Aesthetic Judgement. **British Journal of psychology**, 31, 262-270.
(41) Lindauer, M. (1974). **The psychological study of literature: limitations, possibilities, and accomplishments**. Chicago: Nelson-Hall, 161-2.

(42) Child, 1969, op. cit.

(٤٣) عياد، شكري (١٩٨٨). **اللغة والإبداع: مبادئ علم الأسلوب العربي**. القاهرة: إنترناسيونال برس، ٧٨-٨٥ .

(٤٤) كوين، جان (١٩٨٥) بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش. القاهرة: مكتبة الزهراء، ١٥٤-١٥٥.

(45) Belyne, D. E. (1971). **Aesthetics and psychobiology**. N. Y: Appleton- century crofts.
(46) Martindale, C. (1992). Uncovering the laws of literary history. In: G. Cupchik & J. lazlo (eds). **Emerging visions of the Aesthetic process; psychology, semiology, and philosopby**. N. Y: combridge univ. press, 244-254.

هوامش الفصل الحادي عشر

(١) من خلال: ويلسون، حلين **سيكولوجية فنون الأداء**، (ترجمة: شاكر عبدالحميد) الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، عدد يونيو ٢٠٠٠.

(٢) المرجع السابق .

(٣) حجازي، أحمد عبدالمعطي (١٩٩٩). محاولة في الإجابة على سؤال مقلق. **جريدة "الأهرام" المصرية**، بتاريخ ٢٢ سبتمبر ١٩٩٩ .

(٤) **كتاب أرسطوطاليس: في الشعر** (١٩٩٣) حققه شكري عياد مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٣٦ .

(٥) المرجع السابق ، ٤٤ .

(٦) المرجع السابق ، ٤٨ .

(٧) المرجع السابق ، ٥٢ .

(٨) المرجع السابق ، ٦٢ .

(٩) المرجع السابق ، ٧٠-٧٢ .

(١٠) من مقدمة: زكي نجيب محمود للكتاب السابق، ط-ي .

(١١) شكري عياد، مواضع متفرقة .

(12) Oatley, K. & Gholamain, M. (1997). Emotions and identification: Connections between readers and fiction. In: M. Hyort & S. laver (eds), **Emotion and the Arts**. Oxford: Oxford university press, 263-281 .
(13) Ibid, 266.
(14) Ibid, 267-8.
(15) Ibid, 288.
(16) Ibid, 269.
(17) Tamborini, R. (1996). A Model of Empathy and emotional reactions to Horror. In: J. B. weaver & R. Tamborini (eds), **Horror Films: current research on Audience preferences and reactions**. N. J: Lawrence erlboum Associates, publishers 103-123.

(١٨) بينت، سوزان (١٩٩٥). **جمهور المسرح: نحو نظرية في الانتاج والتلقي والمسرحيين** (ترجمة: سامح فكري). القاهرة: مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون.

(١٩) فهمي، فوزي (١٩٩٥)، **مقدمة الترجمة العربية لكتاب سوزان بينت**، المرجع السابق، ١٦ .



(٢٠) بينت، مرجع سابق، ٧٦ .

(٢١) كالاندرا، دينيس (١٩٩٥). **جماليات التلقي والمسرح** (ترجم: سامح فكري)، **فصول**، ١٣، ٤، ١٤١-١٤٨ .

(٢٢) بينت، مرجع سابق، ٧٦-٧٧ .

(٢٣) ويلسون، مرجع سابق، مواضع متفرقة .

(٢٤) المرجع السابق، مواضع متفرقة .

(٢٥) أبو شادي، علي (١٩٩٦). **لغة السينما**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٥ .

(٢٦) راغب (نبيل) (١٩٩٦) **النقد الفني**. القاهرة: لونجمان، ١٨٥ .

(٢٧) بازان، أندريه (١٩٢٠) **ما هي السينما؟** الجزء الأول (ترجمة: ريمون فرنسيس). القاهرة: الأنجلو المصرية، ١٩٦ .

(٢٨) لوتمان، يوري (١٩٨٦). سيميوطيقا السينما (ترجمة: نصر أبو زيد) في: قاسم، سيزا، وأبو زيد، نصر (إشراف). **أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا**. القاهرة: دار إلياس العصرية، ٢٦٥-٢٨١

(٢٩) المرجع السابق، ٢٨٠ .

(٣٠) أبو شادي، علي، مرجع سابق، مواضع متفرقة .

(٣١) المرجع السابق، مواضع متفرقة .

(٣٢) البشلاوي، عبدالحليم (١٩٨٠). مقدمة كتاب: **السينما آلة وفن**، تأليف: البرت فولتون (وترجمة: صلاح نصر الدين وفؤاد كامل) القاهرة: مكتبة مصر، ١١ .

(33) Bordwell, D. (1999). The Art cinema as a mode of film practice. In: Broudy & cohen (eds.), op. cit, 716-724.

(٣٤) فولتون، البرت (١٩٨٠)، السينما آلة وفن، مرجع سابق، ٣٣ .

(35) Lawrence, P. & plamgreen, p.33 (1996).**auses and gratifications Analysis of Horror film** preference. In: J. weaver & R. Tamburini (eds), op. cit, 161-178.

(٣٦) عبدالمعطي، عبدالباسط، والسيد، عبدالحليم (١٩٧٤). استطلاع آراء الجمهور المصري في الأفلام السينمائية. **المجلة الاجتماعية القومية**، ١١، ٢، ١٥٣-٢١٠ .

(٣٧) عبدالحميد، إبراهيم شوقي (١٩٩٨). إتجاهات الجمهور المصري نحو السينما والأفلام الروائية، دراسة نفسية اجتماعية. **مجلة كلية الآداب**، جامعة القاهرة، ٥٨، ٤، ٦١-٩٩ .

(38) Gunnings, T. (1999). **The Aesthetic of Astonishment**: Early film and the (in) Credulous spectator. In: Braudy & cohen (eds.), op. cit, 818-832.

(39) Ibid.

(40) Ibid, 831.

(41) Oatley & cholamain, op. cit, 269.

(42) Ibid, 270.

(43) Cantor, J. & oliver, M. B. (1996). **Developmental Differences in Responses to Horror**. In: Weaver & Tamborini (eds), op. cit, 63-80.

(44) Tamborini, op. cit, 113.

(45) Zuckerman, M. (1996). **Sensation seeking and the taste for vicarious horror**. In: weaver & Tamborini, (eds.), op. cit, 147-160.

(46) Ibid, 147.

(47) Tamborini, op. cit, 104.

(48) Zuckerman, op. cit, 148.

(49) Ibid, 148-9

(50) Ibid, 150.

(51) Ibid, 154.

(52) Ibid, 158.

(53) Cantor & oliver. Op. cit.

(54) Ibid.

(55) Ibid.
(56) Lawrence & palmgreen, op. cit.
(57) Stam, R. et. Al (1992) **New vocabaries in film semiotics: strcturalism and post. Stsucturalism and beyond. London**: Rautledge, 140.
(58) Ibid.
(59) Ibid, 141.
(60) Ibid, 142.
(61) Ibid.
(62) Ibid, 146.
(63) Metz, C. (1982). **The imaginary signifier: psychoanalysis and the cinema**. Bloomington: Indiana University press, 5.
(64) Metz, c. (1974). **Film language: asemiotic of the cinema**. Chicago: the university of Chicago press.
(65) Ibid, 43.
(66) Ibid, 87, 107.
(67) Metz, op. cit, 1982, 29-67.
(68) Smithe, M. (1995). **Engaging characters: Fiction, Emotion, and the cineman**. Oxford: The clasendon press, 77.

هوامش الفصل الثاني عشر

(1) Pinker, S. (1997). **How The mind works** : N Y : W. W. Norton & Company, 375.
(2) Ibid, 376.
(3) Ibid, 337.
(4) Ulrich, R. S. (1993). Biophilia, Biophobia, and Natural landscopes. In: S. R. Kellert & E. Wilson (eds). **The biophilia Hypothesis**. Washington, D. C: Island press.
(5) Heerwagen, J. H. & Orians, G. (1993). **Human Habitat and Aesthetics**. In: kellert & Wilson, ibid.
(6) Pinker, op. cit, 377.
(7) Nasar, J. ed., (1992). **Environmental Aesthetics: Theory, Research and Application**, N.Y: xxi.
(8) Ibid.
(9) Ibid, xxiii.
(10) Ibid,1
(11) Ibid.
(12) Porteous, D. (1996). **Environmental Aesthetics: ideas, politics and planning, 22.**
(13) Ibid, 3.
(14) Kaplan, R. & Herbert, J. (1992). **Familiarity and preference: a Cross-Cultural Analysis.** In: J. Nasar, (ed.), op. cit, 379-389.
(15) Kaplan, S. (1992) **where cognition and affect meet: A theoretical analysis of preference.** In J. Nasar, op. cit, 56-63.

(١٦) الخرائط المعرفية Cognitive maps: من المفاهيم شائعة الاستخدام في علم النفس المعرفي الان. ويقصد بها تلك التكوينات أو المخططات المعرفية التي تساعدنا على الحركة في المكان؛ فنحن نتحرك في البيت والشارع والمدينة...الخ من خلال خرائط معرفية معينة تقودنا في المكان بدونها نضل أو نتوه. والعجز عن تكوين خرائط معرفية محددة يودي إلى إحساسات خاصة بفقدان التوجه المكاني تكون مصحوبة بالحيرة والارتباك والقلق.

(17) Porteous, op. cit, 119.
(18) Ibid, 120.
(19) Purcell, A. J. (1984). The Aesthetic Experience and Mundane reality. In: W. R. Crozier & A. chapman, eds, (1984), **Cognitive processes in the perception of Art**, North Hollaind: elsevier science publishers, 189-210.

(٢٠) الايثولوجيا Ethology: هو العلم الذي يدرس سلوك الحيوان، ثم قد يقارن بينه وبين سلوك الإنسان من أجل اكتشاف أوجه التشابه والاختلاف بينهما وقد يدرس سلوكا معينا كالعدوان لدى عدد كبير من الحيوانات ويقارن بينها.

(21) Porteous, 25-30.

(22) Nasar, J. et. al., (1992). **The emotional Quality of scenes and observation points**: a Look at prospect and refuge. In: J. Nasar, op. cit, 357-363.

(23) Kaplan, S. & Kaplan, R. (1982). **Cognition and Environment: Functionigng in an uncertain world**. N. Y: praeger publishing Division, 79-80.

(24) Ibid, 80-81.

(25) Ibid, 81-89.

(26) Ibid, 90-91.

(27) Porteous, op. cit, 120.

(28) Porteous, op. cit, 126-127.

(29) Ibid, 127.

(30) Ibid,

(31) Ibid, 128.

(32) Nasar, op. cit, 4.

هوامش الفصل الثالث عشر

(١) زكريا، فؤاد (١٩٨٥)، **جمهورية أفلاطون، دراسة وترجمة**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة لكتاب: ١٦١ .

(٢) المرجع السابق، ١٦٢ .

(٣) المرجع السابق، ١٦٥ .

(٤) بورتنوي، جوليوس (١٩٧٤). **الفيلسوف وفن الموسيقى**. (ترجمة: فؤاد زكريا). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٣٧ .

(5) Porteous, I. D. (1996). **Environmetal Aesthetics : ideas, politics and planning**. London: Routledge, 143

(6) Ibid, 144.

(7) Ibid..

(8) Osborne, H. (1970). The art of Appreciation. London: Oxford university press, press, 202.

(9) Chapman, L. (19) **Approaches to Art in Education** N. Y: Harcaurt Brace., 11.

(10) Ibid.

(11) Bruner, J. (1981) **The Act of Discovery**. In: M. Kaplan-Sanoff & P. Yablis- Magid (eds.), Exploring early childhood. N. Y: Mac Millan; 43-52.

(12) Chapman, op. cit, 13.

(١٣) زكريا، فؤاد، (١٩٨٠) **التعبير الموسيقي**. القاهرة: مكتبة مصر، الطبعة الثانية، ٢٩ .

(١٤) المرجع السابق، ٢٩-٣٠ .

(١٥) المرجع السابق، ٣٠ .

(16) Roth, M. (1980). **The Arts and personal Growth**. N. Y: pergamon press, 9.

(١٧) عبد الحميد، شاكر، (١٩٨٩) **الطفولة والإبداع**، الجزء الأول. الكويت: الجمعية الكويتية لتقدم الطفولة العربية، ٦٦ .

(18) Samuels, M. & Samuels, N. (1982). **Seeing with the Mnd's Eye**. N.Y : Random House, 245

(19) Csikszentmihalyi, M. & Robinson, R. E. (1990). **The Art of seeing: An interpretation of Aesthetic Encouner**. California: The Getty Education Institute for the Arts, 180.

(٢٠) زكريا، فؤاد (١٩٩١). **مع الموسيقى، ذكريات ودراسات**. القاهرة: دار مصر للطباعة: ٦٦-٦٧.

(٢١) العلاق، علي جعفر (١٩٩٧). **الشعر والتلقي: دراسات نقدية**. عمان: دار الشروق للنشر والتوزيع، ٦٦ .

(٢٢) المرجع السابق، ٦٧.

* د. شاكر عبد الحميد
* من مواليد أسيوط - جمهورية مصر العربية ١٩٥٢.
* يعمل حاليا أستاذا لعلم النفس بكلية العلوم الإنسانية والاجتماعية - جامعة الإمارات العربية المتحدة.
* شغل سابقا منصب عميد المعهد العالي للنقد الفني - أكاديمية الفنون/ مصر (١٩٩٦ - ١٩٩٨).
* متخصص في دراسات الإبداع الفني والتذوق الفني لدى الأطفال والكبار.
* من مؤلفاته: «العملية الإبداعية في فن التصوير» (سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٠٩ - يناير ١٩٨٧) «الطفولة والإبداع» (في خمسة أجزاء) عن الجمعية الكويتية لتقدم الطفولة العربية ١٩٨٧، «الأسس النفسية للإبداع الأدبي، في القصة القصيرة خاصة»، «الأدب والجنون» (١٩٩٣) «دراسات نفسية في التذوق الفني» (١٩٩٧).
* له عدة ترجمات منها «الأسطورة والمعنى» (١٩٨٦)، «العبقرية والإبداع والقيادة» (عالم المعرفة، العدد ١٧٦ - أغسطس ١٩٩٣)، «الدراسات النفسية للأدب» (١٩٩٣)، «سيكولوجية فنون الأداء» (عالم المعرفة، العدد ٢٥٨ - يونيو ٢٠٠٠).



اليابان

رؤية جديدة

تأليف: **باتريك سميث**

ترجمة: **سعد زهران**



«عالم المعرفة» سلسلة كتب ثقافية تصدر في مطلع كل شهر ميلادي عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - دولة الكويت - وقد صدر العدد الأول منها في شهر يناير العام ١٩٧٨.

تهدف هذه السلسلة إلى تزويد القارئ بمادة جيدة من الثقافة تغطي جميع فروع المعرفة، وكذلك ربطه بأحدث التيارات الفكرية والثقافية المعاصرة. ومن الموضوعات التي تعالجها تأليفا وترجمة :

١ - الدراسات الإنسانية : تاريخ - فلسفة - أدب الرحلات - الدراسات الحضارية - تاريخ الأفكار.

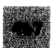
٢ - العلوم الاجتماعية: اجتماع - اقتصاد - سياسة - علم نفس - جغرافيا - تخطيط - دراسات استراتيجية - مستقبليات.

٣ - الدراسات الأدبية واللغوية : الأدب العربي - الآداب العالمية - علم اللغة.

٤ - الدراسات الفنية : علم الجمال وفلسفة الفن - المسرح - الموسيقا - الفنون التشكيلية والفنون الشعبية.

٥ - الدراسات العلمية : تاريخ العلم وفلسفته ، تبسيط العلوم الطبيعية (فيزياء، كيمياء، علم الحياة، فلك) - الرياضيات التطبيقية (مع الاهتمام بالجوانب الإنسانية لهذه العلوم)، والدراسات التكنولوجية.

أما بالنسبة لنشر الأعمال الإبداعية - المترجمة أو المؤلفة - من شعر وقصة ومسرحية، وكذلك الأعمال المتعلقة بشخصية واحدة بعينها فهذا أمر غير وارد في الوقت الحالي.



وتحرص سلسلة «عالم المعرفة» على أن تكون الأعمال المترجمة حديثة النشر.

وترحب السلسلة باقتراحات التأليف والترجمة المقدمة من المتخصصين، على ألا يزيد حجمها على ٣٥٠ صفحة من القطع المتوسط، وأن تكون مصحوبة بنبذة وافية عن الكتاب وموضوعاته وأهميته ومدى جدته. وفي حالة الترجمة ترسل نسخة مصورة من الكتاب بلغته الأصلية، كما ترفق مذكرة بالفكرة العامة للكتاب، وكذلك يجب أن تدوّن أرقام صفحات الكتاب الأصلي المقابلة للنص المترجم على جانب الصفحة المترجمة، والسلسلة لا يمكنها النظر في أي ترجمة ما لم تكن مستوفية لهذا الشرط. والمجلس غير ملزم بإعادة المخطوطات والكتب الأجنبية في حالة الاعتذار عن عدم نشرها. وفي جميع الحالات ينبغي إرفاق سيرة ذاتية لمقترح الكتاب تتضمن البيانات الرئيسية عن نشاطه العلمي السابق.

وفي حال الموافقة والتعاقد على الموضوع ـ المؤلف أو المترجم ـ تصرف مكافأة للمؤلف مقدارها ألف دينار كويتي، وللمترجم مكافأة بمعدل خمسة عشر فلسا عن الكلمة الواحدة في النص الأجنبي أو تسعمائة دينار أيهما أكثر (وبحد أقصى مقداره ألف ومائتا دينار كويتي)، بالإضافة إلى مائة وخمسين دينارا كويتيا مقابل تقديم المخطوطة ـ المؤلفة والمترجمة ـ من نسختين مطبوعتين على الآلة الكاتبة.



على القراء الذين يرغبون في استدراك ما فاتهم من إصدارات المجلس التي نشرت بدءا من سبتمبر ١٩٩١، أن يطلبوها من الموزعين المعتمدين في البلدان العربية:

● **دولة الكويت**
- المركز الثقافي بمشرف
بجانب جمعية مشرف التعاونية
ت: ٥٣٩٨٠٦٥
- مركز السرة
بجانب جمعية السرة
ت: ٥٣٢٠٨٢٤/٥٣٢٠٨٢٥
- شركة درة الكويت للتوزيع
ش جابر المبارك - ص. ب: ٢٩١٢٦
الرمز البريدي: ١٣١٥٠ - الكويت
ت: ٢٤١٧٨١١/٢٤١٧٨١٠
فاكس: ٢٤١٧٨٠٩

● **المملكة العربية السعودية**
الشركة السعودية للتوزيع
ص. ب: ١٣١٩٥ جدة ٢١٤٩٣
تلفون: ٦٦٩٤٧٠٠ - ٦٥٣٠٩٠٩

● **دولة الإمارات العربية المتحدة**
- دار الحكمة
ص. ب: ٢٠٠٧ دبي - الإمارات
تلفون: ٦٦٥٣٩٤/٥ - فاكس: ٦٦٩٨٢٧

● **دولة البحرين**
الشركة العربية للوكالات والتوزيع
المنامة - ص. ب: ١٥٦
تلفون: ٢٥٥٧٠٦ - ٢٥١٥٣١

● **سلطنة عمان**
محلات الثلاث نجوم
ص. ب: ١٨٤٣ روي ١١٢
تلفون: ٧٩٣٤٢٣ - ٧٩٣٤٢٤

● **دولة قطر**
دار العروبة للصحافة والطباعة والنشر
الدوحة - ص. ب: ٦٣٣
تلفون: ٤٢٥٧٢٣

● **جمهورية مصر العربية**
مؤسسة الأهرام
القاهرة - شارع الجلاء
تلفون: ٥٧٨٦١٠٠ - ٥٧٨٦٣٠٠

● **الجمهورية العربية السورية**
المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات
دمشق - ص. ب: ١٢٠٣٥
تلفون: ٢١٢٥٨٧٤ - ٢١٢٧٧٩٧

● **الجمهورية اللبنانية**
الشركة اللبنانية لتوزيع الصحف والمطبوعات
بيروت - ص. ب: ١١/٦٠٨٦
تلفون: ٣٦٨٠٠٧ - ٣٦٠٦٧٠ - فاكس: ٣٦٧٤٥٥

● **المملكة الأردنية الهاشمية**
وكالة التوزيع الأردنية
عمان - ص. ب: ٣٧٥
تلفون: ٦٣٠١٩١ - ٦٢٧٦٤٤

● **الجمهورية التونسية**
الشركة التونسية للصحافة
تونس - ص. ب: ٤٤/٢٢ - تلفون: ٢٤٢٤٩٩

● **المملكة المغربية**
الشركة الشريفية لتوزيع الصحف
ص. ب: ١٣/٦٨٣ الدار البيضاء ٢٠٣٠٠
تلفون: ٤٠٠٢٢٣

● **الجزائر**
الشركة المتحدة للنشر والاتصال
٢٣٨ ش قي دي موبسان
الينابيع - بئر مراد رايس
ت / ف: ٥٤٢٤٠٦

● **الجمهورية اليمنية**
محلات القائد التجارية
الحديدة - ص. ب: ٣٠٨٤
تلفون: ٢١٧٤٤٤ - ٢١٧٧٤٥

تنويــه

للاطلاع على قـائمـة كتب السلسلة انظر عـدد ديسـمـبـر (كـانون الأول) من كل سنـة، حـيث توجد قـائمة كاملة بأسماء الكتب المنشورة في السلسلة منذ يناير ١٩٧٨.



قسيمة اشتراك

البيـــــان	سلسلة عالم المعرفة		مجلة الثقافة العالمية		مجلة عالم الفكر		إبداعات عالمية	
	د.ك	دولار	د.ك	دولار	د.ك	دولار	د.ك	دولار
المؤسسات داخل الكويت	٢٥	–	١٢	–	١٢	–	٢٠	–
الأفراد داخل الكويت	١٥	–	٦	–	٦	–	١٠	–
المؤسسات في دول الخليج العربي	٣٠		١٦	–	١٦	–	٢٤	–
الأفراد في دول الخليج العربي	١٧	–	٨	–	٨	–	١٢	–
المؤسسات في الدول العربية الأخرى	-	٥٠	–	٣٠	–	٢٠	–	٥٠
الأفراد في الدول العربية الأخرى	-	٢٥	–	١٥	–	١٠	–	٢٥
المؤسسات خارج الوطن العربي	-	١٠٠	–	٥٠	–	٤٠	–	١٠٠
الأفراد خارج الوطن العربي	-	٥٠	–	٢٥	–	٢٠	–	٥٠

الرجاء ملء البيانات في حالة رغبتكم في: تسجيل اشتراك ☐ تجديد اشتراك ☐

الاسم:

العنوان:

اسم المطبوعة: مدة الاشتراك:

المبلغ المرسل: نقدا / شيك رقم:

التوقيع: التاريخ: / ٢٠٠١م

تسدد الاشتراكات مقدما بحوالة مصرفية باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب مع مراعاة سداد عمولة البنك المحول عليه المبلغ في الكويت.

وترسل على العنوان التالي:

السيد الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ص. ب: ٢٨٦٢٣ - الصفاة - الرمز البريدي 13147

دولة الكويت

